Berühmte
nststätten
№ 22

Berthold Riehl

Augsburg

Mit 103 Abbildunge

Leipzig
A. Seemann

Augsburg

Von

Berthold Riehl

Mit 103 Abbildungen

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1903

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Inhalt

1. Das frühe Mittelalter 1
2. Das vierzehnte Jahrhundert 10
3. Geschichte und Baudenkmale des 15. Jahrhunderts 22
4. Die Plastik des 15. Jahrhunderts 40
5. Die Malerei des Mittelalters 48
6. Geschichte und Baudenkmale der Zeit Kaiser Maximilians I. 57
7. Plastik und Kunstgewerbe der Frührenaissance 71
8. Die Malerei der Frührenaissance. Hans Holbein der Vater. Hans Burgkmaier . . . 84
9. Vom Tode Maximilians bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts 103
10. Die Monumentalkunst der Spätrenaissance 117
11. Barock und Rokoko 137

1476

Abb. 1. Der Dom von Süden.

Augsburg.

1. Das frühe Mittelalter.

Mehr als neunhundert Jahre sind verflossen, seit jener Bau des Domes zu Augsburg begonnen wurde, der den Kern der heutigen Kathedrale bildet. 994 bis 1010 unter Bischof Liutolf mit Unterstützung der Kaiserin Adelheid, der Witwe Ottos I., ausgeführt, gehört er zu jenen Denkmalen, mit denen die selbständige Entwickelung deutscher Baukunst einsetzt. — Karls des Großen gewaltige Tat war der erste Anstoß zu künstlerischem Leben durch das Übertragen der Kunst aus Italien, dem weitentlegenen Norden und dem fernen Osten. Als sein Reich zerfiel und die Nationalitäten sich zusammenschlossen, Deutschland sich aber unter den sächsischen Kaisern festete, begann, bescheidener als jene glänzende importierte Kunst, wegen ihrer Selbständigkeit aber doch ein Zeichen höherer Kultur, die eigene künstlerische Tätigkeit. Als eines der wichtigsten Bauwerke am Beginn selbständigen deutschen Kunstschaffens ist Augsburgs Dom nicht nur für die lokale, sondern wie Augsburgs Kunst gar vielfach für die gesamte deutsche Kunstentwickelung bedeutend.

Außen, besonders von Südwest, sieht man noch deutlich die ursprüngliche Anlage dieses ehrwürdigen Gebäudes, auch seine Innenwirkung können wir, zumal beim Blick von den Stufen des Ostchores gegen Westen, noch ahnen und dabei trotz aller Einfachheit des Baues einige für dessen geschichtliche Stellung interessante Züge beobachten*). (Abb. 2).

*) Dies Buch will erzählen, wie heute Augsburgs Denkmale von Kunst und Geschichte der Stadt berichten, es geht daher durchweg vom Studium der Kunstwerke aus, verwertete für

Der Mann, der die Anlage dieses Domes bestimmte, hatte sich offenbar an Italiens Basiliken, speziell wohl an St. Peter in Rom gebildet. Deshalb liegen hier, wie auch bei dem Dom zu Mainz und anderen Bauten dieser Zeit, Querschiff und Hauptchor im Westen und nicht wie damals sonst üblich im Osten, aus diesem Grunde schließt auch die Chornische direkt an das Querschiff und der Zusammenhang mit den altchristlichen Basiliken Italiens erklärt vor allem auch die Weiträumigkeit des großartigen Baues.

Erinnert dies, daß Italien zu Beginn des Mittelalters die Lehrmeisterin deutscher Kunst war, so deutet anderes an, wie sich diese jetzt selbständig zu machen beginnt, denn der Dom unterscheidet sich schon erheblich von jenen italienischen Vorgängern. Die beiden Türme im Osten sind zwar noch nicht organisch in den Bau eingezogen, aber sie sind doch schon fest an ihn angeschlossen, ferner besitzt der Dom neben dem westlichen einen östlichen Chor, eine besonders deutschen Kirchen jener Zeit eigentümliche Anlage. Die Krypta erinnert in ihrem ältesten dreischiffigen

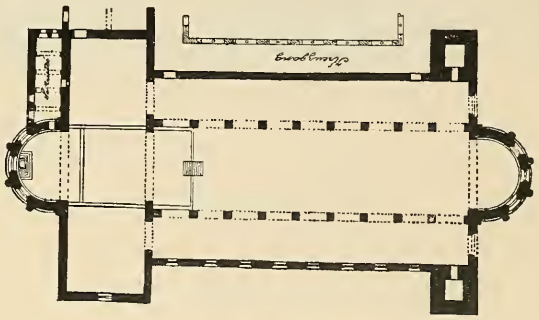

Abb. 2. Grundriß des romanischen Domes.

---

dasselbe aber möglichst eingehend die reich vorhandene Literatur. Diese ist für die politische und wirtschaftliche Geschichte zusammengestellt bei A. Kleinschmidt, „Augsburg, Nürnberg und ihre Handelsfürsten im 15. und 16. Jahrhundert" (Kassel 1881) und bei L. Werner, „Geschichte der Stadt Augsburg" (Augsburg 1900), für die Kunstgeschichte der Renaissanceperiode bei Ad. Buff, „Augsburg in der Renaissancezeit" (Bamberg 1893). — Die kunstgeschichtliche Spezialliteratur findet sich zum größten Teil in der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. — Von vereinzelten, neueren Erscheinungen erwähne ich: J. Merz, „Die Bildwerke an den Erztüren des Augsburger Domes" (Stuttgart 1885). A. Schröder, „Das Sakrarium in der Kirche zum Heiligen Kreuz in Augsburg" (Zeitschrift für christliche Kunst 1897). — A. Schröder, „Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges" (Historischer Verein Dillingen 1897 und 1898). — A. Schröder, „Die Domkirche zu Augsburg" (Augsburg 1900). — A. Schröder, „Die frühesten datierten Bilder Holbeins des Älteren im Dom zu Augsburg" (Repertorium für Kunstwissenschaft. Band 24). — J. M. Friesenegger, „Die St. Ulrichskirche in Augsburg" (Augsburg 1900). — Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Literatur liefern die von der Universität München ausgegangenen Doktorarbeiten: A. Schmid, „Forschungen über H. Burgkmaier" (München 1888). — W. Josephi, „Die gotische Steinplastik Augsburgs" (München 1902). — E. W. Bredt, „Der Bilderschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert" (Straßburg 1900). — E. Welisch, „Augsburger Maler im 18. Jahrhundert" (Augsburg 1901). — Ferner erwähne ich noch: Weis-Liebersdorf, „Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst" (München 1901). — Kempf, „Alt-Augsburg". 100 Photographien. Fol. (Berlin). — „Augsburger Album des akademischen Architektenvereins München". Architektonische Skizzen und Aufnahmen. (München 1886). — Rueß, „Augsburg vor hundert Jahren.

Teil unter dem Westchor durch die niedrigen Gänge noch an die bescheidene Gruft unter dem Chor altchristlicher Basiliken, macht aber doch den Fortschritt zur architektonisch durchgeführten Unterkirche, die für den romanischen Stil bezeichnend ist, worauf sehr charakteristisch ihre wohl vor 1065 erfolgte vierschiffige Erweiterung nach Osten hinweist. Auch zur Ausbildung organischerer Verhältnisse des Grund-

Abb. 3. Nördliches Seitenschiff des Domes.

risses, die einen wesentlichen Fortschritt der romanischen gegenüber der altchristlichen Basilika bedeutet, finden sich wichtige Ansätze durch die gleiche Breite von Querschiff und Mittelschiff, während die Seitenschiffe die halbe Breite des letzteren besitzen.

Die Überhöhung und damit das selbständige Licht des Mittelschiffes hat der Dom wieder von der altchristlichen Basilika, aber sein Inneres wirkt wesentlich anders, weil das Mittelschiff von den Seitenschiffen durch Pfeiler und nicht wie bei den italienischen Basiliken gewöhnlich durch Säulen getrennt wird. Durch die

Säulen aber weist die altchristliche Basilika zurück auf die Antike, von der sie diese Stütze entlehnte, während die Pfeiler einen bedeutenden Ausblick in die Zukunft eröffnen, da nur durch sie die Lösung des Hauptproblems des mittelalterlichen Kirchenbaues möglich war, nämlich die gewölbte Basilika. Das veranschaulichen im Dom zu Augsburg sehr deutlich die den romanischen Pfeilern vorgelegten Träger der gotischen Wölbung. (Abb. 3).

Den frühmittelalterlichen Charakter bewahrte das Mittelschiff des Domes trotz der wesentlichen gotischen Änderungen namentlich dadurch, daß die Fenster des

Abb. 4. Von den Bronzetüren des Domes.

Mittelschiffes bei dem gotischen Umbau eine der romanischen ähnliche Form erhielten und fünf derselben noch frühmittelalterliche Glasgemälde besitzen. Diese trefflich erhaltenen Glasmalereien mit Moses, David, Oseas, Daniel und Jonas sind als früheste Denkmale der Glasmalerei von hervorragendem Interesse. In den Beginn des 11. Jahrhunderts, der noch wesentlich durch das Ausleben der antiken Traditionen charakterisiert wird, werden sie wohl kaum gehören, nach dem gesamten Gang der deutschen Kunst ist es wahrscheinlich, daß sie aus dem späten 11. oder dem 12. Jahrhundert stammen. Die strenge, hochaltertümliche Art erklärt einesteils die Technik der Glasmalerei, anderenteils haftet diese der Plastik und Malerei des späten 11. und des 12. Jahrhunderts noch fast durchgehends an. Mit Byzanz, worauf man wie bei jedem befangenen mittelalterlichen Kunstwerk hinwies, haben diese Glasgemälde gar keinen Zusammenhang.

Ein Werk der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts sind dagegen wohl die berühmten Bronzetüren des Domes (Abb. 4). Dieses hochwichtige Denkmal deutscher Erzplastik wurde wahrscheinlich aus den Resten zweier Portale zusammengesetzt, die sich wohl am Ostende der Seitenschiffe in den früheren Hauptzugängen befanden, beim Bau des gotischen Ostchores entfernt, wurden sie im Südflügel des Querschiffes aufgestellt, 1593 durch Kupferbänder zusammengefügt, 1862 an der jetzigen Stelle eingesetzt.

Der Inhalt der merkwürdigen Reliefs dieser Türen, der, zumal einige Platten fehlen, schwer zu entziffern war, wurde durch J. Merz entsprechend dem lehrhaften Charakter der Kunst dieser Periode als typologische Darstellung der Kirche erklärt. Das Werk zeigt darin neue Gedanken, die aber gleich der Form der Reliefs an die ältere Kunst, das heißt an die karolingische und altchristliche, anknüpfen und durch diese formal mit der Antike in Verbindung stehen. Durch Werke der Kleinkunst, die aus Italien kamen, mag diese Verbindung eine noch innigere geworden sein. Manche Figuren, die sich weiterhin besonders im Ornament unserer romanischen Kunst erhielten, weisen in diesen Reliefs aber auch in die Zukunft, deuten höchst interessant das Fortleben der Antike an, das einen wesentlichen Charakterzug der deutschen Kunst des früheren Mittelalters bildet. Wegen dieser Nachklänge der Antike aber daran zu denken, daß die Türen italienische Arbeit seien, scheint mir, zumal der Vergleich mit den italienischen Bronzetüren eine solche Annahme durchaus nicht rechtfertigt, unzulässig. Karl der Große und auch noch Otto der Große brachten zwar Kunstwerke aller Art und sogar Säulen aus Italien nach Deutschland, das konnten aber eben nur sie als die mächtigsten Herrscher, jedoch nicht der Bischof von Augsburg, auch war die deutsche Kunst jetzt schon etwas selbständiger als in jenen Tagen, wo übrigens auch schon Karl der Große eine Gießhütte in Aachen einrichten ließ. Der starke Nachklang italienischer Kunst, der sich hier am Beginn der deutschen Plastik noch zeigt, gründet in ähnlichen Verhältnissen wie die Verwandtschaft des Domes zur altchristlichen Basilika. Die sich selbständiger regende deutsche Kunst schließt sich eben noch ängstlich an ihre Lehrmeisterin an, wie wir dies ja auch bei der nur wenig jüngeren in Hildesheim gegossenen Bernwardssäule sehen, während in den Hildesheimer Bronzetüren die junge Kraft energisch ihre eigenen Wege geht.

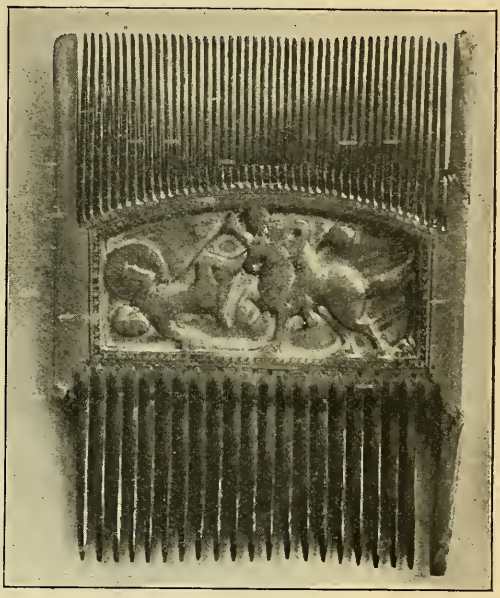

Abb. 5. Der Kamm des hl. Ulrich.

Noch deutlicher als bei den Bronzetüren tritt uns das Nachleben antiker

Kunst bei einer interessanten kunstgewerblichen Arbeit im Schatze von St. Ulrich entgegen, nämlich bei dem Kamm des hl. Ulrich (Abb. 5). Derselbe, wohl ein Werk des 10. Jahrhunderts, ist ein Konsekrationskamm, die man den Bischöfen in das Grab mitgab, oder zu ihrem Gedächtnis im Kirchenschatz bewahrte. Dieser Doppelkamm aus Elfenbein zeigt auf der Vorderseite ein Relief, das offenbar auf ein antikes Vorbild zurückgeht: ein nackter Reiter durchbohrt mit der Lanze den zu Boden geworfenen nackten Gegner; auf der Rückseite aber sehen wir einen Löwen und einen Eber.

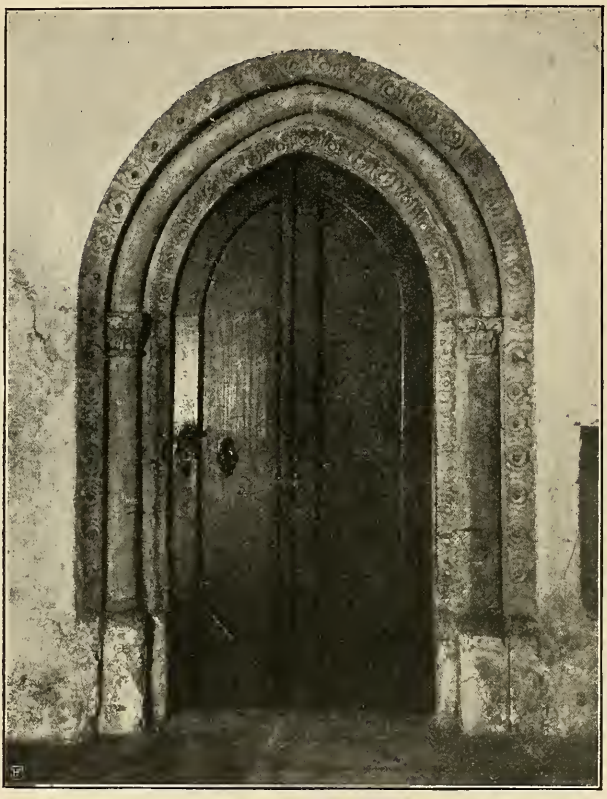

Abb. 6. Türe im Domkreuzgang. 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Abgesehen vom Dom besitzt Augsburg heute keine bedeutende frühmittelalterliche Architektur mehr, aber kleinere Bauten und manche Fragmente zeugen noch von einem regen und, wie es scheint, originellen Schaffen des 12. und 13. Jahrhunderts. Sehr eigenartig ist die Peterskirche am Perlachturm, deren Vollendung wohl die Weihe von 1182 bezeichnet. St. Peter ist eine gewölbte Hallenkirche, deren drei Schiffe je drei Pfeiler trennen. Westlich stößt an die Kirche der Perlachturm, in dessen Untergeschoß sich eine Art Vorraum zur Kirche befindet, während man darüber wie von einer Loge durch Fenster in die Kirche sehen kann. Eines dieser Fenster wird durch eine reichornamentierte Zwergsäule geteilt. Frühmittelalterliche Ornamente finden sich sonst nur noch an den Basen der Halbsäule, mit

der die südliche Arkade an den Perlachturm anschließt und an einem kleinen Würfelkapitäl, das als Opferstock in den westlichsten Pfeiler der nördlichen Arkade eingelassen wurde.

In der Kapelle am Westende von St. Georg steht eine romanische Säule aus der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, deren Stamm groteskes Astwerk schmückt. Gleich den romanischen Resten in und bei dem Dom erinnert sie an den Gegensatz des ornamentalen Reichtums dieser Periode zu der schlichten Weise des 11. Jahrhunderts, für welche die einfachen Pfeiler im Dom und im ältesten Teil der Krypta so bezeichnend sind.

Abb. 7. Bischofsstuhl im Dom.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde an der Westseite des Domkreuzganges der Kapitelsaal umgebaut und zwar als eine gewölbte Halle, die sich gegen den Kreuzgang mit drei von zwei Säulen getragenen Bogenstellungen öffnete. Erhalten hat sich von dem Kapitelsaal und den im Zusammenhang damit ausgeführten Bauten nur wenig, das interessanteste sind zwei Türen, von denen sich die eine jetzt in dem bischöflichen Archiv befindet, die andere von dem Kreuzgang in den Dom führt (Abb. 6). Das Ornament dieser Türen hält noch an der Formenwelt des 12. Jahrhunderts fest, bezeichnend für die Wandlung, die jetzt einsetzt, ist aber, daß man die alte Phantastik abstreift, nur mehr Ornament und zwar in ziemlich regelmäßiger Bildung bringt, es deutet das den Übergang zur Gotik nicht minder charakteristisch an als der Spitzbogen und die schlankeren Kapitäle bei der

Tür in den Dom. Das Ornament jener Türe im Archiv stimmt in einer damals höchst seltenen Weise überein mit Architekturfragmenten, die vom Kloster Wessobrunn der Augsburger Diözese in das bayrische Nationalmuseum kamen.

Aber nicht allein die Baukunst führt in Augsburg in das frühe Mittelalter zurück, sondern wir erhalten auch noch ein Bild von der Ausstattung der Kirche und besonders des Altars jener Zeit. In der Westnische des Domes steht ein Bischofsstuhl aus Marmor (Abb. 7), wie wir solche mehrfach zum Teil schon aus sehr früher Zeit im italienischen Kunstgebiet treffen, wie in Parenzo, Grado, Bari, Canossa und Monte S. Angelo, während ein Seitenstück auf deutschem Boden die

Abb. 8. Tragaltar des 13. Jahrhunderts im Diözesanmuseum.

Kathedra in der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg bietet. Die Anregung zu diesen Stühlen kam entschieden aus Italien, aber dies besagt nichts für Herkunft und Alter der Augsburger Kathedra im speziellen, die nach den Löwen, auf denen der Stuhl ruht, eine deutsche Arbeit des 12. Jahrhunderts zu sein scheint. Diesem gehören nach der Form der Säulen und dem Ornament auch die merkwürdigen Reste eines Ciborienaltars im Westchor des Domes an.

Eine Reihe interessanter romanischer Kruzifixe aus Bronze, auch ein gutes halblebensgroßes aus Holz, besitzt das Diözesanmuseum, von denen der vollendetste Christus, eine treffliche Arbeit des 12. Jahrhunderts, einst im Grabe des Kardinals von Schaumburg lag. Einen Bronzefuß, um solche Kruzifixe auf den Altar zu stellen, treffen wir in Gestalt eines kleinen Tempels, wahrscheinlich aus dem An-

fang des 13. Jahrhunderts, im Schatz der heiligen Kreuzkirche. Einen hübschen romanischen Altarleuchter, an dessen Fuß drei Männer sitzen, während oben drei Tiere emporklettern, besitzt das Diözesanmuseum. Ein Kelch aus der Wende zum 13. Jahrhundert findet sich in St. Ulrich, am Fuß desselben sind die Bildnisse der Heiligen Ulrich und Afra eingraviert und der Eltern des hl. Ulrich, in die Cuppa ist die Schale eines Kelches eingelassen, der aus dem Grabe des hl. Ulrich stammt.

Ein historisch höchst interessantes Reliquiarium besitzt die Kirche vom heiligen Kreuz, in die es 1205 Ulrich Marschalk von Rechberg stiftete und das laut Inschrift Konrad von Lindau arbeitete, der auf dem Deckel auch sein Bildnis anbrachte. Die in Silber getriebenen Relieffiguren Christi und der Apostel, des Propstes Berthold vom heiligen Kreuz, der Verkündigung und andere sind trotz des erfreulichen ersten leisen Regens selbständigen Lebens doch noch recht primitiv und kindlich befangen, welchem Standpunkt es auch entspricht, daß man die Kostbarkeit des Reliquienschreines vor allem in wertvollem, glänzendem Material sucht, weshalb er vergoldet und reich mit Steinen besetzt wurde. Ein Tragaltar aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts im Diözesanmuseum ist eine originelle und hübsche Arbeit. (Abb. 8.) In den Ecken der Vorderseite desselben sind Abel, Melchisedech, die Witwe von Sarepta und Moses dargestellt, auf der Rückseite ist der Gekreuzigte eingraviert zwischen den Gestalten von Kirche und Sinagoge, umgeben von den vier Kardinaltugenden, während in den Ecken die vier Evangelistensymbole angebracht sind. Ein wichtiges Denkmal frühmittelalterlicher Malerei ist im Diözesanmuseum ein capitulare evangeliorum des 9. Jahrhunderts.

Abb. 9. Inneres des Domes.

2. Das vierzehnte Jahrhundert.

Der Kern des Domes, der dessen Eindruck heute noch wesentlich bestimmt, gehört in die Periode ersten Keimens deutscher Kunst, die Wölbung der Kirche, die äußeren Seitenschiffe, der stattliche Ostchor entstanden im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert, einer Zeit hoher Blüte derselben, zumal der Architektur. Das gesamte Leben und damit auch die Kunst gestaltete sich in der zweiten Hälfte des Mittelalters so wesentlich anders als in der ersten, daß der alte Dom nicht mehr in die neue Zeit paßte, daß man glaubte ihm eine Ehre erweisen, ihn vergrößern und verschönern zu müssen.

Wahrscheinlich noch im Ende des 13. Jahrhunderts begann man die Westapsis gotisch umzubauen und durch drei stattliche Fenster ihr mehr Licht zuzuführen. Es sollte dadurch dieser bedeutendste Teil der Kirche wirkungsvoller herausgehoben werden, ein Wunsch, der um so begreiflicher, als dem an gotische Bauten gewöhnten Auge der Augsburger Dom klein und finster, auch gar zu schlicht und deshalb altertümlich erscheinen mußte.

Neben diesem Westchor ließ an der Westwand des südlichen Querschiffes der Domherr Konrad von Randegg 1321—1329 die Doppelkapelle St. Andreas und Hilaria bauen, welche einfache gotische Kreuzgewölbe überspannen und von denen wir die obere, die Kapelle der hl. Hilaria, durch eine fein profilierte Tür mit gotischem Eisengitter betreten, an deren Wand eine Inschrift den Bau der Kapelle durch Konrad von Randegg meldet.

1331 begann Konrad von Randegg und zwar, wie Inschriften über dem Gewölbe melden, aus eigenen Mitteln die Gotisierung des Domes (Abb. 9 u. 10). In den ersten drei Jahren wurde der Westchor gewölbt, dann das Langhaus und Querschiff, im Zusammenhang damit wurde das Langhaus durch die äußeren Seitenschiffe erheblich vergrößert. Vor allem aber sollte die Kirche gegen Osten erweitert werden und damit ließ sich nach allgemeinem Brauch der Ostchor zum Hauptchor ausgestalten. Die Eingänge wurden als stattliche Portale an den Beginn des Ostchores gelegt, das nördliche Portal wurde noch unter Konrad von Randegg 1343 vollendet. Der Chor selbst wurde erst 1356 unter Bischof Marquard von Randegg begonnen, aus milden Beiträgen bestritten und 1410—1431 gewölbt, wegen seiner Höhe wurden dann auch die Türme erhöht und zwar der südliche 1488—1489, der nördliche erst 1564.

Der gotische Um- und Anbau hat im Augsburger Dom Merkwürdiges und

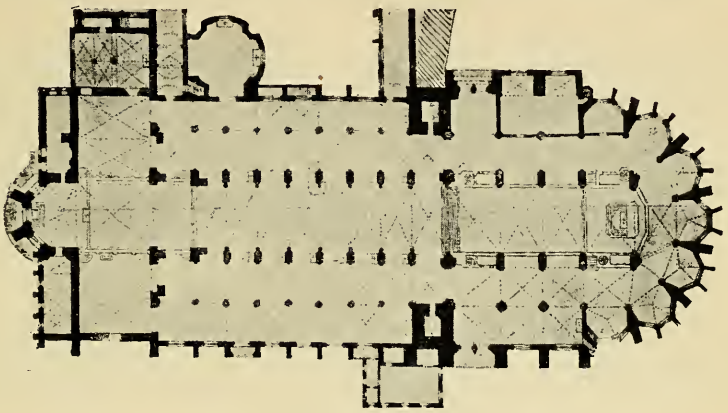

Abb. 10. Grundriß des Domes nach dem gotischen Umbau.

auch Schönes geschaffen, aber kein Kunstwerk von einheitlicher Wirkung, auch nicht ein Denkmal, bei dem gotischer und romanischer Stil in bedeutenden Gegensätzen zur Geltung kämen. Einheitlicher Wirkung war schon die doppelchörige Anlage wenig günstig, vor allem aber, daß man möglichst viel vom romanischen Bau beibehielt. Wir danken dem zwar und darüber mögen wir uns freuen, daß sich der Eindruck der romanischen Basilika so deutlich erhielt, aber gewiß war nicht Pietät gegen den älteren Bau, sondern Sparsamkeit der Hauptgrund hierfür, die ja um so begreiflicher, als Konrad von Randegg aus eigenen Mitteln baute. So ließ man die romanischen Pfeiler und Arkaden stehen, die doch nicht zur Gotisierung paßten und verstärkte sie nur durch unschön vorgelegte Gewölbträger (Abb. 3 u. 9), erhöhte das Mittelschiff nicht genügend und gab ihm nur sehr bescheidene Rundbogenfenster, das äußere nördliche Seitenschiff wurde zu schmal und bekam zu wenig Licht, weil man hierfür einfach die südliche Halle des Kreuzganges verwertete und durch das Beibehalten der Türme wurden die äußeren westlichen und östlichen Räume völlig voneinander getrennt.

Frei konnte der Architekt bei dem südlichen Seitenschiff gestalten, hier gewinnt

er auch durch stattliche Fenster kräftiges Licht, das namentlich im Gegensatz zu dem dämmerigen Mittelschiff und den dunklen nördlichen Seitenschiffen wirkt. In diesem kommen auch die hübschen Rundpfeiler gut zur Geltung und die Konsolen, Rippen und Gurte der Kreuzgewölbe, sowie deren Schlußsteine mit mannigfaltigen, symbolischen und ornamentalen Gebilden. Bedeutend freilich ist das Detail dieses Baues des 14. Jahrhunderts auch nicht, obgleich recht mannigfaltig, teilweise auch sorgfältig durchgeführt, steht es doch an frischer Erfindung und Eleganz der Bildung hinter den gerade hierin oft so entzückenden, hervorragenden Schöpfungen deutscher Gotik erheblich zurück.

Auch bei dem Ostchor war der Meister durch den alten Bau nicht stark behindert. Er führte deshalb das Mittelschiff höher, aber er gab ihm einen unschönen dreiseitigen Schluß und die plumpen Dächer des Umganges und der Kapellen machten eine gute Beleuchtung unmöglich, an den Pfeilern des Mittelschiffes vermißt man die organische Durchbildung, die mächtigen Rundpfeiler an den Kapellen sind gar nicht gegliedert. Die Profile der Gewölbe sind zwar gut, das Ornament ziemlich mannigfaltig, aber auch diese Details des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts erheben sich nicht zu sonderlicher Bedeutung.

Man vermutete, daß der 1344 begonnene Chor des Domes zu Prag, bei dem Matthias von Arras sich an die Anlage der Kathedrale von Narbonne anlehnte, infolge des Aufenthaltes Bischof Marquard von Randeggs am Hofe Karls IV. (1356) die Anlage des Augsburger Domes bestimmte. Mir scheint dies nicht wahrscheinlich, denn über das Prinzip der Choranlage mußte man sich in Augsburg schon bei dem Bau der Portale, also bereits vor 1343, klar sein und die Verwandtschaft beider Kathedralen beruht lediglich darin, daß sie beide Umgang und Kapellenkranz besitzen, ein System, das damals in Deutschland bereits sehr verbreitet war. Der Vortritt Frankreichs gegenüber Deutschland ist ja in der Gotik Tatsache und für deren Geschichte wesentlich, aber irrig ist zu glauben, daß man nun für jede größere deutsche Kirche in Architektur wie Plastik ein französisches Vorbild suchen müsse. Der Augsburger Dom entstand, als die deutsche Gotik in der Baukunst schon ihren Höhepunkt erreicht hatte, seine Architektur wie seine Plastik macht durchaus nicht den Eindruck eines Werkes, in dem sich weitgreifende internationale Beziehungen aussprächen, sondern er ist, was den gesamten damaligen Verhältnissen Augsburgs entspricht, eine keineswegs hervorragende, aber vielfach recht tüchtige Leistung lokaler Kunst.

Ein Blick etwa nur auf Regensburg, dessen Dom mitten im großen Kunstleben seiner Zeit steht, zeigt deutlich genug die kleinen Verhältnisse Augsburgs, für die auch jenes Beibehalten des romanischen Baues im gotischen so bezeichnend ist, mit ihm hängen großenteils die angedeuteten Schwächen zusammen, in ihm gründet aber auch mancher der eigenartigen Reize des Augsburger Domes. Außerordentlich mannigfaltig ist der Wechsel des Lichtes und wenn er auch namentlich infolge der Mißgriffe in der Beleuchtung des Ostchores nicht zu großer Wirkung gelangt, so ergeben sich doch sehr intime Stimmungen und gar feine Gegensätze durch das dunkle Querschiff, das mäßig erleuchtete Mittel- und die nördlichen Seitenschiffe, dagegen die hellen südlichen Seitenschiffe und den Chorumgang mit den zahlreichen

hohen Kapellenfenstern und gerade durch die ungenügende Verschmelzung von Gotik und Romanismus erzählt der Dom eigenartig deutlich und fesselnd von dem Wandel deutscher Baukunst innerhalb eines halben Jahrtausends.

Der reiche figürliche Schmuck der Domportale, von denen das nördliche laut Inschrift am Mittelpfeiler 1343 vollendet wurde, bedeutet einen wesentlichen Aufschwung der Augsburger Plastik. Die älteren gotischen Skulpturen Augsburgs sind nur Grabsteine mit einfachen Wappen oder in einfachen Konturen, zuweilen auch mit in ganz flachem Relief ausgeführten Porträts der Verstorbenen.

Nur ein höchst interessantes Grabmal hat sich aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts erhalten, jenes des 1302 gestorbenen Bischofs Wolfhart von Roth, das bei dem Bau des Ostchores in die Konradskapelle übertragen wurde (Abb. 11). Eine Inschrift am Fußende der Platte berichtet, daß Meister Otto dasselbe in Wachs modellierte, während es Meister Konrad in Erz goß. Beide waren vortreffliche Künstler, denn Modellierung und Guß sind gleich vorzüglich. In bischöflichem

Abb. 11. Grabmal des Bischofs Wolfhart von Roth, † 1302.

Ornate sehen wir Wolfhart von Roth auf dem Totenbette. Der Bischofsstab liegt, da er ihn nicht mehr fassen kann, unter der Rechten des Toten, bei dem die eingefallenen Züge des markanten Kopfes und Halses rückhaltslos wahr das letzte schwere Leiden schildern, nach dessen Kampf sich die Augen schlossen. Seit dem 13. Jahrhundert zeigen die Porträts deutscher Grabdenkmale wiederholt wirklich charakteristisch erfaßte Persönlichkeiten, aber nicht nur das fesselt hier, sondern das Denkmal ergreift uns heute noch unmittelbar, weil es schlicht aber groß und wahrhaft innig den Schmerz des Todeskampfes schildert, aber auch den Frieden, der sich beim Schließen der Augen über den Sterbenden ergießt.

Beide Domportale behandeln dasselbe Thema: einen Hymnus auf Maria, jedoch bezeichnend für das frische Erfinden mittelalterlicher Plastik grundverschieden, auch interessant für die Entwickelung dieser Kunst durch die Gegensätze zwischen dem nördlichen und dem südlichen Portal. (Abb. 12, 13.)

Der Meister, der das Nordportal 1343 vollendete, das jedoch keine älteren Details birgt, wie behauptet wurde, war ein Künstler altertümlicher Richtung. Die Plastik des 13. Jahrhunderts wirkt bei ihm stark nach, was bei deren vortrefflichen

Leistungen leicht begreiflich ist. An dem Pfeiler des Portales steht Maria auf einer Konsole mit musizierenden Engeln, zwischen denen der Stifter des Portales, der Domherr Konrad von Randegg, kniet, an den Seiten des Portales sind die Statuen angebracht: der Kaiserin Adelheid als Förderin des ersten Dombaues, des hl. Ulrich und zweier hl. Frauen. Im Bogenfeld sehen wir in einfachen Reliefs

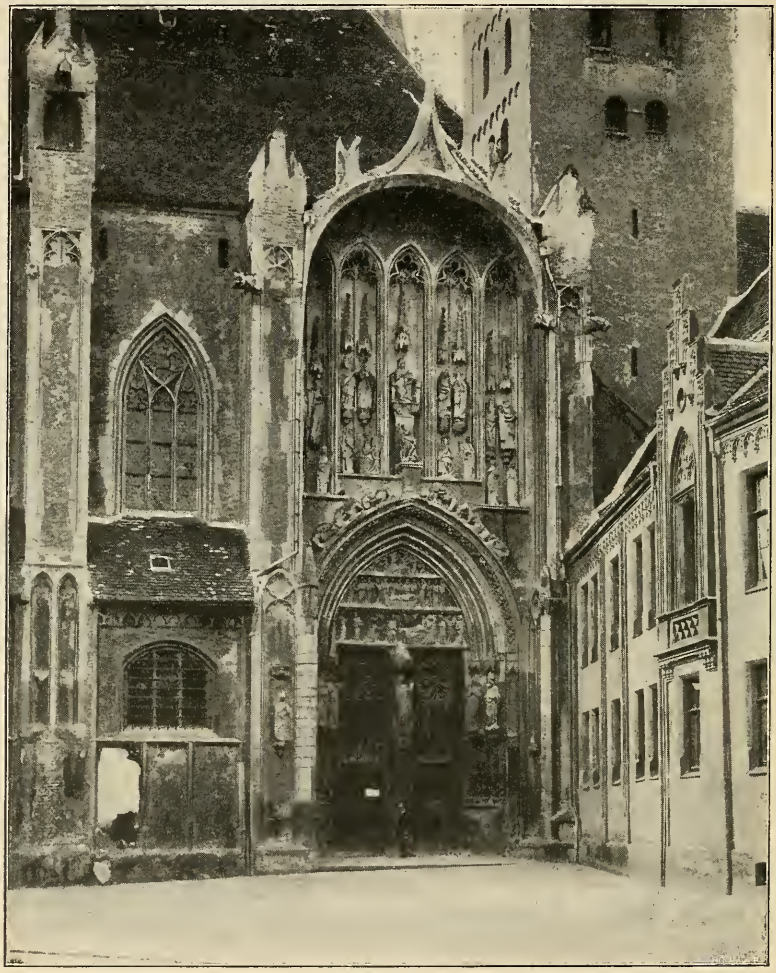

Abb. 12. Nordportal des Domes, 1343.

die Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, den Tod Mariä und Maria in der Herrlichkeit neben Christus.

Die Umgebung, in der sich diese Ereignisse abspielen, wird nicht einmal angedeutet, bei Tod und Herrlichkeit der Maria sind die Figuren wiederholt ungeschickt in den Raum gefügt, auch wird bei dem Tod Mariä nicht einmal der Versuch einer Komposition gemacht, sondern die Gestalten stehen einfach nebeneinander, nur dadurch bringt der Künstler etwas Zusammenhang in das Bild, daß sich die

Apostel einander oder dem Bette der Maria zuwenden. Mannigfaltig spricht er dagegen den Eindruck des traurigen Ereignisses aus; ein Apostel stützt das Haupt bekümmert in die Linke, ein anderer liest Gebete, ein dritter blickt mit gefalteten Händen tief erregt zum Himmel empor. Ebenso zeigen die Bewegungen der drei Könige oder die Freude der Maria an dem Neugeborenen und bei den Statuen

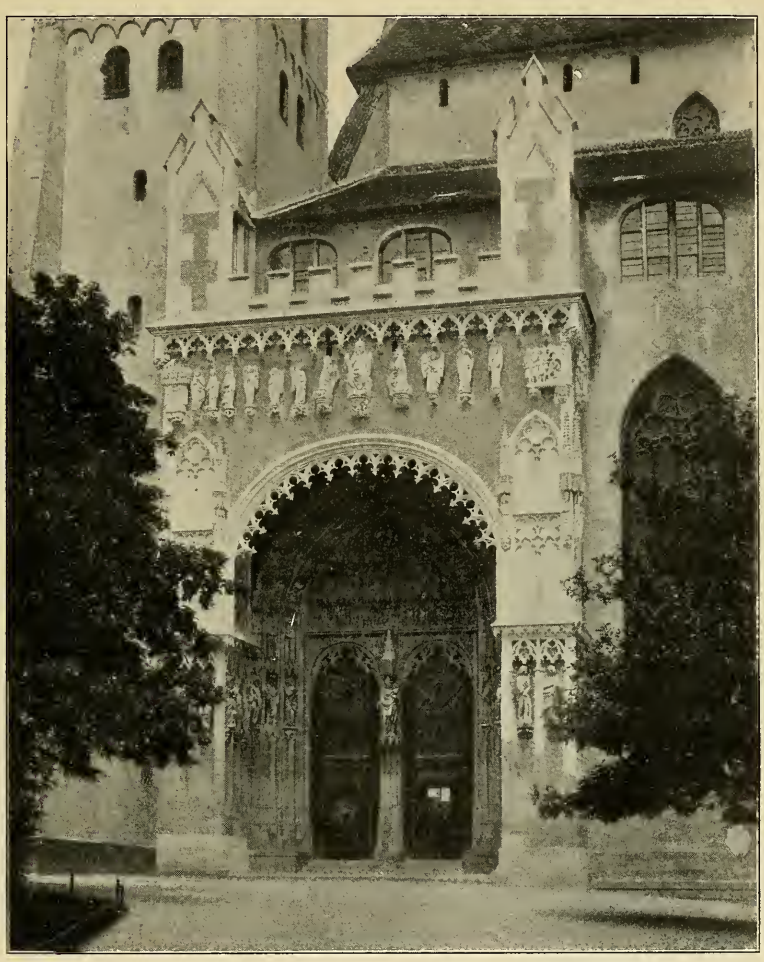

Abb. 13. Südportal des Domes, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

die Anmut der Maria und das Streben nach Beseelung in der betenden Heiligen wie Leben und Empfinden in dieser Kunst keimt. Darin liegt ja auch ihr eigenster Reiz, denn nicht Schönheit und Formvollendung sind der Grund unserer Freude an diesen befangenen Kunstwerken, sondern die Beobachtung, daß hier ein fühlendes Herz nach Ausdruck ringt.

Uber dem Nordportal sind unter einem Flachbogen in fünf Nischen Propheten und Sibyllen, sowie drei Könige als Verkünder Christi dargestellt, der in der Mitte

dieser Gruppe auf dem Schoße der Maria sitzt. Gleich der Statue des hl. Ulrich nähern sich diese wegen ihres Standpunktes flüchtiger ausgeführten und stark verwitterten Figuren schon dem Stil der Arbeiten an dem Südportal.

Im Bogenfeld dieses Südportales aus der vorgerückteren zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts werden die Reliefstreifen nicht nur durch ein einfaches Gesims mit Rosetten, wie auf der Nordseite, gegliedert, sondern durch eine reiche baldachinartige Architektur. In vielen Szenen wird hier und zwar wiederholt mit ausführlich geschilderter Umgebung die Geschichte Mariä und die Kindheit Christi in figurenreichen Bildern vorgeführt. Die Figuren werden dadurch so klein, drängen sich so zusammen, daß es mitunter trotz der geringen Höhe schwer ist, die einzelnen Szenen zu erkennen. Auf den Standpunkt des Beschauers nimmt der Künstler keine Rücksicht, er freut sich, wie gleichzeitige und ältere Dichter die schöne Legende möglichst ausführlich zu erzählen, und wer sich in diese Erzählung liebevoll, wie sie geschaffen ist, vertieft, wird sich auch an dieser Welt kleiner Figuren erfreuen, vor allem wegen ihrer Naivität und des frischen Lebens, das einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem Nordportal bedeutet.

Abb. 14. Maria am Nordportal.

Im unteren Streifen dieses Reliefs weist der Priester im Tempel Joachims Opfer zurück, dann folgt die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, die Geburt Mariä, ihr Tempelgang und ihr Leben mit den Gespielinnen im Tempel, die Wahl des Bräutigams durch den blühenden Stab, die Vermählung mit Joseph, die Verkündigung, Mariä Empfängnis, die Rückkehr Josephs zu Maria, die Geburt Christi, die Verkündigung bei den Hirten und die Beschneidung. Im zweiten Streifen sehen wir die Darstellung im Tempel, den bethlehemitischen Kindermord, die Flucht nach Ägypten und den Aufenthalt der heiligen Familie während der Flucht im Hause der Räuber, den zwölfjährigen Christus im Tempel, die Bestattung Josephs, Tod und Begräbnis Mariä. Das oberste Feld dagegen bringt Himmelfahrt und Herrlichkeit Mariä.

Die Maria am Pfeiler des Südportales (Abb. 15) ist erheblich fortgeschritten gegenüber jener an der gleichen Stelle des Nordportales (Abb. 14), es ist eine hoheitsvolle und doch zugleich anmutige Erscheinung, deren Kleid und Mantel in einfachem aber freiem

Zug herabfällt und plastisch wirkungsvoll behandelt ist. Reizend sind unter dem Baldachin, auf dem Maria steht, die Brustbilder von vier betenden Engeln, die zwar schon stark von der Witterung gelitten haben, denen man aber mit einem Blick auf die Restauration neben dem Portal nur wünschen kann, daß dies feine Kunstwerk von einer solchen verschont bleiben möge.

Zwischen der Madonna des Nord- und jener des Südportales steht die dreiviertel lebensgroße in der Marienkapelle an der Nordseite des Domes. Ihr Stil ist noch streng, die Falten sind noch sehr einfach, aber doch schon plastischer als am Nordportal und teilweise in ihrem Verlauf fein beobachtet, die Hände sind unbeholfen, der Blick starr, der Kopf wird durch Eingehen in die Züge belebt, durch zu hartes Betonen derselben aber ältlich.

Abb. 15. Maria am Südportal.

Neben dem Südportale stehen die schlichten Gestalten der zwölf Apostel; die sitzenden Könige, Propheten und Sibyllen über dem Portale sind flüchtige Dekorationsstücke, jedoch abwechslungsreich in den Motiven. Trefflich ist das Schutzmantelbild und ein Heiliger an dem linken Strebepfeiler neben dem Portal, die Verkündigung an dem rechten Strebepfeiler, die Bischöfe daselbst und das jüngste Gericht über dem Portale sind moderne Nachbildungen der alten, sehr beschädigten Skulpturen, von denen noch Reste in der Krypta bewahrt werden.

Der Aufschwung der Augsburger Steinplastik, den die Arbeiten für den Dom, besonders für die Portale, herbeiführten, macht sich auch bei den Grabsteinen und Epitaphien des Domkreuzganges geltend, auch zeugen von ihm einige Reliefs des Maximiliansmuseums, dessen Sammlung für die Geschichte der Augsburger Plastik manche beachtenswerte Denkmale enthält. Nicht weniger als vierundfünfzig Grabsteine und Epitaphien im Domkreuzgang fallen in die Zeit von 1321, dem Jahre des Baubeginnes der Andreaskapelle, bis zum Schlusse des Jahrhunderts. Größtenteils sind es allerdings einfache Handwerksarbeiten, nach Vollendung des Nordportales aber finden sich unter ihnen auch mehrfach gute Reliefs, die zumal wegen ihrer genauen Datierung für die Geschichte der Plastik interessant sind.

In starkem Relief, die Figuren fast frei herausgearbeitet, zeigt schon das Epitaph des 1348 gestorbenen Heinrich Bursner (im Nordflügel des Kreuz-

ganges, sechstes Joch von Osten) den Vorwurf der meisten Epitaphien, nämlich den betenden Verstorbenen, den Heilige der Maria empfehlen (Abb. 16). Welch reiche Phantasie zeigen die Epitaphien nun aber dadurch, daß sie dies Thema bis ins 16. Jahrhundert immer neu gestalten, und wie kann man an ihrer stattlichen Reihe von Generation zu Generation die geschicktere Hand, feinere Charakteristik, tieferes Empfinden, wachsenden Sinn für Anmut beobachten. Zwei der bedeutendsten Jahrhunderte aus der Geschichte der deutschen Plastik veranschaulichen diese Skulpturen wie im Auszug, nicht durch Werke großer Meister, trotz manches vortrefflichen Reliefs, nicht in einer Schule, die an der Spitze der deutschen Plastik steht und weit

Abb. 16. Epitaph des Heinrich Bursner, † 1348.

auseinander liegende Fäden zusammenzieht, sondern in einer bescheidenen Lokalschule. Darin liegt ein ganz außerordentlicher Reiz, denn gerade dadurch sehen wir, wie individuell sich die deutsche Plastik entwickelt, deren Geschichte in der Regel leider so schematisch dargestellt wird, weil man diese tief im deutschen Zunft- und im ganzen Kunstleben begründete persönliche Entwickelung großer und besonders auch kleiner Schulen nicht beachtet. Die Entwickelung dieser Lokalschule in Augsburg, die auf einen ziemlich weiten Umkreis befruchtend wirkte, vollzog sich zunächst wesentlich in sich selbst abgeschlossen, deshalb ist ihr Charakter, wie gerade der Domkreuzgang lehrt, so einheitlich, spricht sich ihre Eigenart besonders auch im Gegensatz zu den Nachbarschulen des übrigen Schwabens, Frankens und Bayerns deutlich aus, deshalb liegt auch die Entwickelung der Schule von bescheidenen An-

fängen bis zu bedeutendem Können heute noch in Augsburg klar vor uns. Was anderwärts in deutschen Landen, denn über diese greifen die Beziehungen der Augsburger Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts wohl nicht hinaus, Großes geschaffen wurde, ging deshalb für Augsburg keineswegs verloren, aber diese Anregungen kommen auf so mannigfach verzweigten Wegen hierher, werden durch die bodenwüchsige Kunst sofort so selbständig verarbeitet, daß sie sich heute im einzelnen nicht mehr nachweisen lassen.

Die Werke des 14. Jahrhunderts sind noch derb und unbeholfen, sie begnügen sich die Hauptzüge festzuhalten, aber doch wirken sie selbst neben späteren, gewandteren Arbeiten durch ihre herbe, schlichte Weise, durch manchen innigen Zug. Die vergriffenen Proportionen, die steife Haltung, die plumpen Hände, die einfachen Falten und die streng stilisierten Haare verraten das mühevolle Ringen nach den ersten Grundlagen der figürlichen Plastik, das hat aber auch sein Anziehendes und noch mehr das selbständige Beobachten der Natur, die Zunahme inneren Lebens, mögen sie sich zuweilen auch noch recht unbeholfen äußern. Dafür ist z. B. auf jenem Epitaph Bursners der charakteristische Kopf des Bischofs bezeichnend oder der bewegte Bursners, der in innigem Gebet zu Maria aufblickt, auch Johannes der Täufer, wie er die Hände auf die Schultern seines Schützlings legt oder das leise Neigen des anmutigen Kopfes der Maria auf dem Epitaph der Gerenberg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Westflügel, drittes Joch von Norden), bei dem die Bildnisse der Verstorbenen ebenso wie jenes Bursners ausgesprochene Porträtzüge besitzen. Der leidende Christus mit Dornenkrone und Lendentuch auf dem Epitaph des 1350 gestorbenen Heinrich (Nordflügel, zehntes Joch von Osten) ist geschickt und sorgfältig gearbeitet, zeigt aber noch keine Spur tieferen Ausdruckes, während auf dem Epitaph des 1377 gestorbenen Drechsel (Nordflügel, siebentes Joch von Ost) sich ein solcher in den leidenden Zügen des Heilandes regt, trotz alles Unbeholfenen dieses Werkes.

Der Grabstein des 1356 gestorbenen Schülers Herwart (Nordflügel, zweites Joch von Ost) ist zwar wie alle Grabsteine, die im Boden liegen, sehr beschädigt, aber man erkennt doch noch, daß er eine tüchtige Arbeit war, und die einfache Gestalt des jungen Mannes, der das aufgeschlagene Buch in Händen hat, wirkt trotz alles Befangenen eigenartig lebendig, wir sehen den fleißigen Schüler wieder lernend durch den Kreuzgang schreiten, wie ihn der Bildhauer sah und schilderte.

Von der sonstigen regen Tätigkeit der kirchlichen Baukunst Augsburgs im 14. Jahrhundert hat sich nicht viel erhalten. Unter Bischof Friedrich I. wurden 1321 Kirche und Kloster der Karmeliter zu St. Anna erbaut, infolge der Umbauten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist auf diesen Bau höchstens die Anlage der jetzigen Gebäude zurückzuführen und ein größerer Raum an der Südseite des Chores von St. Anna. Diesen überspannen vier Kreuzgewölbe, deren kräftige gotische Rippen und Gurte in charakteristischem Gegensatz stehen zu den eleganteren aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts in der Goldschmiedkapelle und den dürftigen vom Schlusse des 15. Jahrhunderts im Chor von St. Anna. Die Schlußsteine des Gewölbes jenes ältesten Raumes von St. Anna zeigen ein Wappen-

schild, den Löwen, der seine Jungen leckt, das Lamm Christi und den Christuskopf, die Konsolen dagegen die Evangelistensymbole, den Phönix und Wappen.

Von dem Neubau der 1314 geweihten Kirche St. Moritz erhielt sich wegen späterer Veränderungen nur die Anlage der dreischiffigen Pfeilerbasilika mit langem einschiffigen Chor. Ebenso besitzt die Kirche von St. Jakob, die nach von Stetten Ulrich Ilsung 1355 von Grund aus erneuerte, nichts mehr was künstlerisch bedeutend und daher klar kenntlich die Art des 14. Jahrhunderts ausspräche, wohl aber ist es möglich, daß das flach gedeckte Schiff und der gewölbte Chor der sehr schlichten Kirche in diese Zeit zurückreichen.

Ein Kleinod gotischer Baukunst ist die profanierte Leonhardskapelle im Erdgeschoß des Welserhauses an der Ecke der Karolinen- und Karlstraße. Die gewöhnliche Angabe, daß die Kapelle, die dem Domkapitel gehörte, 1241 von Richard Ilsung erbaut wurde, kann nicht auf diesen Bau der reifen Gotik bezogen werden, der in die Mitte oder zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gehört. Der alte Teil der Kapelle, an den gegen die Karolinenstraße zu ein spätgotischer Anbau stößt, ist zweischiffig, wie in Augsburg im 12. Jahrhundert St. Ulrich und Afra, und im 16. Jahrhundert die Dominikaner- und die Katharinenkirche gebaut wurden. Sehr fein ist das Kapitäl des Rundpfeilers in der Mitte der Kapelle, dessen Skulpturen St. Leonhard als Tröster der Gefangenen darstellen, an einer Konsole sehen wir einen hübschen Drachen, an dem Kapitäl eines Wandpfeilers einen Engel, auf den Schlußsteinen den Löwen, der die Jungen leckt, das Lamm, die segnende Hand Gottes, einen Adler, eine Rosette und den Kopf Christi, die Rippen sind gut profiliert, vor allem aber muß man bewundern, wie geschickt der Baumeister den ganz ungünstigen Raum gestaltet und die schwierige Aufgabe der Wölbung desselben löst.

Beim Bau des östlichen Domchores bot eine Hauptschwierigkeit, daß hier auf städtischem Grunde die Reichsstraße vorüberführte, erst nach langen Verhandlungen wurde der Bau des Chores gestattet, jedoch behielt die Stadt als Eigentümerin des Bodens das Durchgangsrecht durch beide Portale, was bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts in Geltung blieb. Es erinnert dies an den Widerstreit der bischöflichen und reichsstädtischen Interessen, die im 14. Jahrhundert besonders charakteristisch hervortraten, in dem die kirchliche Kunst Deutschlands so großartiges leistete, in dem aber auch die Profankunst mit gemeinnützigen Werken der Stadt bedeutender einsetzt, und die Kirche zwar noch das Kunstleben leitete, ihm große Aufgaben stellte, diese aber doch in der Regel zünftige Handwerker, also Laien, ausführten.

Augsburg war während der Zeit, durch die uns hauptsächlich die Geschichte seines Domes führte, frisch aufgeblüht. Den Ausgang hatte die Bischofsstadt geboten, in deren Mittelpunkt der Dom steht und die von dem Kern der römischen Siedelung Besitz ergriffen hatte. Noch heute besitzt dieser schon durch seine höhere Lage heraustretende Stadtteil seinen geschlossenen Charakter. Der Dom und die bischöfliche Residenz, einige stattliche Häuser, die früher das Eigentum geistlicher Würdenträger waren, die stillen Pfaffengäßchen, in denen uns immer noch die vielen Gärten und die beschaulichen und bescheidenen Häuser erfreuen, tragen trotz

alles Wandels der Zeiten noch den Charakter der geistlichen Stadt und erzählen damit wie durch das Umschließen derselben durch die bedeutende Handels- und Gewerbestadt lebendig ein wichtiges Stück Augsburger Geschichte.

Vor dem südlichen Tor dieser Bischofsstadt, das in der Gegend des heutigen Riedingerhauses stand, wo jetzt reges Leben besonders malerisch in den Vormittagsstunden der Markttage herrscht, bildete sich bei den Stiften St. Peter und St. Moritz eine Vorstadt, die schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts das Kloster St. Ulrich in ihre Mauern schloß. Gegen Anfang des 13. Jahrhunderts scheint diese Entwickelung zu einem gewissen Abschlusse gekommen zu sein. Die Stadt wurde dadurch etwa verdreifacht, und der ganze durch Maximilians- und Karolinenstraße bezeichnete höher gelegene Teil in sie einbezogen. Damit wurde auch schon einer der wesentlichsten Momente des Stadtplanes festgelegt, nämlich die Hauptstraße, die anknüpfend an den römischen Straßenzug durch ihre Richtung von Nord nach Süd und als der Mittelpunkt des Augsburger Lebens, die hervorragende Bedeutung der Stadt als eines Hauptplatzes der deutschen Handelsstraße nach dem Süden deutlich veranschaulicht.

Durch jene Vergrößerung waren besitzende Freie, Handwerker und Hörige in die Stadt gekommen, der Wunsch, die Verwaltung, namentlich auch die Befestigung der Stadt in die Hand zu bekommen, mußte zu manchen Reibungen zwischen diesen und der älteren bischöflichen Gewalt führen. Zwar hatte die Stadt schon 1251 die Tore und deren Bewachung erlangt, aber die städtischen Interessen gerieten mit den bischöflichen doch während des ganzen Mittelalters noch vielfach in Widerspruch, wie 1372 wegen des Umbaues der Mauern bei der Dompropstei oder 1376, als die Stadt einen Turm in des Bischofs Garten baute, 1381 aber in der Fehde mit Bischof Burkhardt von Ellerbach setzte sich die Stadt ganz in den Besitz der Befestigungen.

1276 auf dem Reichstag zu Augsburg bestätigte Rudolf von Habsburg die Verfassung der Stadt, die hier zuerst als freie Reichsstadt erscheint, im 14. Jahrhundert wurde sie besonders durch Ludwig den Bayer gefördert und 1368 erlangte sie durch die Kämpfe mit den Patriziern eine Verfassung, nach der sich Patrizier und Zünfte in die Herrschaft teilten.

Trotz der schweren inneren und äußeren Kämpfe und Heimsuchungen durch Seuchen und Brand gedieh die Stadt im 14. Jahrhundert und legte jetzt den Grund zu ihrem großen Aufschwung im 15. Neben den zahlreichen Kirchen wurden die Zunfthäuser gebaut, das der Bäcker auf dem Grund des 1398 abgebrannten Barfüßerklosters, 1390 jenes der Weber bei St. Moritz, das der Metzger auf dem Perlachplatz und 1385 wurde als stolzes Zeichen wachsenden Gemeinsinnes das hölzerne Rathaus durch ein steinernes ersetzt, also in jener Zeit, wo das Aufblühen mancher bedeutenden deutschen Stadt monumentalen Ausdruck durch ein schönes Rathaus erhielt. Dem innerlichen Wachstum Augsburgs entsprach im 14. Jahrhundert auch eine erhebliche Vergrößerung der Stadt durch Einbeziehen der nördlichen Vorstadt bei St. Georg und der Jakober-Vorstadt, wodurch auch eine neue Befestigung notwendig wurde.

Abb. 17. Jakobertor und Holls Wasserturm.

3. Das fünfzehnte Jahrhundert.

Das 15. Jahrhundert baute die Befestigungen aus, deren Grundlage das 14. schuf. Augsburgs Mauern erhielten jetzt wesentlich den Umfang, welchen sie noch bei ihrer Schleifung im 19. Jahrhundert besaßen, jene Mauern aber, welche die bischöfliche Stadt abschlossen und jene, welche die Altstadt von den Vorstädten trennten, wurden wertlos und fielen deshalb im Laufe der Zeit. Vor allem verstärkte man im 15. Jahrhundert die Ostseite, hauptsächlich wohl, weil Ludwig der Gebartete von Bayern 1409 Friedberg neu befestigte, das Ludwig der Strenge nach Mitte des 13. Jahrhunderts als Trutzburg gegen Augsburg angelegt hatte. Die Streitigkeiten mit Bayern erreichten ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in dem Kampfe mit Ludwig dem Reichen von Bayern-Landshut, der 1462 Augsburgs Gebiet verwüstete und die Stadt belagerte, in die er jedoch trotz der erbitterten Feindschaft allabendlich einen Trompeter mit silbernen Flaschen schickte, die in der wohlverproviantierten Stadt mit gutem Weine gefüllt wurden.

An der Süd- und Westseite wurde Augsburgs Befestigung im 19. Jahrhundert geschleift und ihr Zug läßt sich nur zuweilen noch an den Resten von Gräben und Wällen verfolgen, dagegen hat sich auf der Nord- und Ostseite ein zwar lückenhaftes, aber immerhin mehrfach interessantes, teilweise auch recht male-

risches Bild jener um Mitte des 15. Jahrhunderts vollendeten Befestigung erhalten, allerdings untermischt mit allerlei Umbauten des 16. und 17. Jahrhunderts.

Am Nordwesteck der Stadt liegt das Wertachbrucker Tor. 1605 durch Elias Holl umgebaut, geht sein Unterbau mit stattlichem Spitzbogen nach der Stadt zu noch auf die Zeit zwischen 1370 und 1414 zurück. Das nächste Stück der Mauer gegen Osten wurde geschleift, aber bald nach St. Georg steht noch ein im Ton hübscher Rest der alten Stadtmauer, vor ihm liegt der tiefe Graben mit frischem Gras und wenigen Sträuchern bewachsen, jenseits desselben aber zieht sich ein stattlicher Wall mit einer Eschenallee, von dem man einen freien Blick nach den bewaldeten Höhen nördlich der Stadt hat. Wie ursprünglich wirkt das alles, ein Stück echter Poesie, die keine Gartenkunst geben kann. Nach Norden springt die Luginsland-Bastion vor, auf der Kaiser Sigismund 1430 bei einem Ritt um die Stadt einen Turm zu bauen riet; jetzt ist dort unter stattlichen Bäumen eine friedliche Gartenwirtschaft eingerichtet, von der Bastion sind nur mehr spärliche Reste erhalten, vor allem der mächtigen Unterbauten gegen den Wassergraben hin.

Bis zum Galluskirchlein ist die Mauer wieder geschleift, aber die alte Befestigung bildet noch den Unterbau der neuen Straße mit ihrem regen Leben. Vom anderen Ufer des Stadtbaches, an dem Eschen, Weiden, Ahorn und ein paar alte Linden stehen, sehen wir unter der Straße den letzten Rest des mächtigen alten Mauerwerkes, an dem überall Gras ansetzt und an dem, hart durch das Wasser bedrängt, ein paar Fliederbüsche stehen, die alten Mauerreste mit den bescheidenen Grasbüscheln, die an ihnen wachsen, spiegeln sich gar schön in dem müde dahinschleichenden graublauen Stadtbach und erinnern wehmütig an den Untergang der stattlichen Befestigung, den ehemaligen Stolz der freien Reichsstadt.

Vom Gallusberg bis zur Schwedenschanze steht noch die Stadtmauer mit zwei Türmen des 15. Jahrhunderts, die steile Höhe, auf der sich die Mauer über dem Wassergraben erhebt, schützte gegen den Feind und was noch viel schwerer, zunächst auch gegen die moderne Gleichmacherei, so daß sich hier im frischen Grün, beschattet von stattlichen Kastanien, noch ein Stück eines hübschen deutschen Stadtbildes erhielt.

Bei der Schwedenstiege legt sich östlich die Jakober-Vorstadt vor, die ein breiter Wassergraben umsäumt, hinter dem die dürftigen Reste der Stadtmauer liegen, die 1415—1417 und wiederholt im Laufe des 15. Jahrhunderts verstärkt wurde und an der sich einst das Bildnis Kaiser Sigismunds befand. Der Wassergraben wird hier zum hübschen Teich, auf dem lustig die Kähne fahren, einige Schwäne schwimmen und den Linden, Kastanien und Weiden beschatten. Vom Oblatterwall mit dem 1454 erbauten Fünfgradturm, dessen große Schanzen frisches Grün überwächst, ragen die Mauern, mit Wappen und Groteskeu des 17. Jahrhunderts geschmückt, nur mehr ein wenig über das Wasser. Hier steht auch noch einer der Hollschen Wassertürme von 1609, über die er selbst schreibt, daß er sie gar schön und zierlich gebaut habe; in der Nähe sehen wir noch einen altersgrauen Turm des 15. Jahrhunderts mit vier runden Ecktürmchen. (Abb. 18.)

Neben dem Jakobertor, das vielleicht noch aus dem 14. Jahrhundert stammt,

hat sich wieder ein kleines Stück Stadtmauer mit Laufgang erhalten und der zweite der Wassertürme Holls (Abb. 17), der dadurch, daß sich beide Türme gleichen, gerade an der Stadtmauer an den größeren Phantasiereichtum der mittelalterlichen Kunst in solchen Dingen erinnert, die nicht nur die Stadttore, sondern selbst die zahlreichen kleinen Zwischentürme stets äußerst mannigfaltig gestaltete. Hierauf folgt der Jakoberwall mit den Resten eines Turmes von 1454, dann das Vogeltor von 1445, dessen Durchfahrt ein herabhängendes Gewölbe mit hübschen Rippen ziert und an das sich noch ein Mauerrest mit zwei originellen Türmen schließt. An der Südostecke der Stadt

Abb. 18. Turm der Stadtbefestigung des 15. Jahrhundert.

liegt in frischem Grün der rote Torwall. In geringer Entfernung von ihm sehen wir stolz St. Ulrich aufragen, so daß wir hier einen wirklich schönen Eintritt in die Stadt haben; an dem Tor, durch das sich einst der wichtige Verkehr Augsburgs nach dem Süden bewegte, durch das zu den Reichstagen und anderen großen Festlichkeiten so viele mächtige Herren von den Augsburgern in festlichem Zuge eingeholt wurden. Die glänzendsten Tage Augsburgs sah das rote Tor, das heute steht, freilich nicht, denn beim ersten Bogen meldet eine Inschrift, daß diese Befestigung 1546 vollendet wurde und der Torturm wurde erst 1622 durch Elias Holl gebaut.

Festlichkeiten aller Art, zu denen die Gäste von ferne herbeireisten und vor den Toren feierlich empfangen wurden, waren in Augsburg während des 15. Jahr-

hunderts nicht selten und das reiche, fröhliche Leben bei denselben bot der Kunst mannigfache Anregung. Selbst die Herzöge von Bayern sind wiederholt bei glänzenden Turnieren anwesend, so 1416 die Herzöge Wilhelm und Ernst bei dem Turnier auf dem Fronhof, wo Georg Rehm den ersten Dank bekam. Bei dem Turnier von 1428 verliebte sich Herzog Albrecht in Agnes Bernauer; an Fastnacht 1457 fand in Gegenwart Herzog Johanns von Bayern ein Turnier auf dem Fronhof statt, auch hielt man zu Ehren des Herzogs einen Geschlechtertanz und schenkte ihm ein silbernes Trinkgeschirr mit tausend Goldgulden gefüllt. Bei dem großen Armbrustschießen von 1470 waren die Herzöge Wolfgang und Christoph von Bayern anwesend, die auch 1482 zum Turnier auf den Fronhof kamen. Die Schützenfeste bildeten einen Glanzpunkt der städtischen Festlichkeiten, bei dem Stahlschießen von 1425 kamen hundertdreißig, bei jenem von 1445 dreihundert fremde Schützen und bei dem eben erwähnten von 1470 sogar vierhundertsechsundsechzig und dazu viele Grafen und Herren.

Die größte Pracht aber entfaltete Augsburg bei kaiserlichen Besuchen vor allem natürlich an Reichstagen. Schon Kaiser Sigismund kam wiederholt nach Augsburg, so 1413, dann auf der Rückkehr vom Konstanzer Konzil am 4. Oktober 1418, wo ihm die Stadt einen goldenen Becher mit tausend Goldgulden verehrte, er aber des Abends beim Tanz den Geschlechterfrauen goldene Ringlein schenkte, ebenso wurde er 1431 von der Stadt freigehalten und beschenkt, auch streckte ihm die Stadt dreitausend Goldgulden vor; 1432 adelte er seinen Gastwirt Egen und hob dessen Kind über die Taufe. Für die Gastfreiheit der Stadt, die dieser freilich manchmal teuer zu stehen kam und für das bereitwillige Vorstrecken bedeutender Geldmittel dankten dann die hohen Herren durch Bestätigung und Erweiterung städtischer Privilegien, erwiesen der Stadt auch manche besondere Auszeichnung, wie ihr Kaiser Sigismund 1434 gestattete Trompeter zu halten.

Intimer noch wurden die Beziehungen Augsburgs zu Kaiser Friedrich III. Als dieser auf seinem Krönungszuge nach Aachen am 20. April 1442 gegen Augsburg kam, sandte ihm die Stadt tausend Mann und zweihundert Reiter nach Friedberg entgegen, beschenkte ihn mit tausend Goldgulden, vier Wagen Wein, sechs Wagen Hafer und anderem und zahlte die gesamte Zeche mit 1632 Gulden. Die Kaiserin Eleonora meldete dann aber auch selbst 1459 schriftlich der Stadt die Geburt ihres Sohnes Maximilian, worauf der Rat die feierliche Verkündigung der frohen Botschaft von den Kanzeln befahl, eine Prozession veranstaltete Freudenfeuer, ein Festmahl und andere Lustbarkeiten zur Feier der Geburt des Mannes, dessen Name mit Augsburgs glänzendsten Tagen so fest verknüpft werden sollte. Aber auch die Trauer des Kaiserhauses teilt die Stadt, wie 1467 bei dem Tod der Kaiserin Stadt und Bischof eine würdige Feier veranstalten.

Besonders glänzend mit siebenhundert Pferden zog Friedrich III. am 23. April 1473 in Augsburg ein wegen eines Reichstages gegen die Türken. Damals stattete auch Prinz Maximilian der Stadt den ersten Besuch ab und mit dem Kaiser ritten noch ein Calixtus Oßmann, der Bruder Mahomets II., die Herzöge Albrecht, Wolfgang, Christoph von Bayern, Markgraf Karl von Baden, Graf Eberhard von Württemberg, denen die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg, sowie

andere hohe Herren, die alle vorher eingetroffen waren, entgegenritten. Zum Empfang war alles sorgfältig vorbereitet und Augsburg war in der Lage, eine solche Einquartierung aufzunehmen, hatte sich doch bei den Vorerhebungen gezeigt, daß Stallung für sechstausend Pferde vorhanden war. Der Kaiser wurde mit tausend Goldgulden, mit Wein und Fischen beschenkt, ebenso erhielten die Fürsten angemessene Geschenke und der Prinz, der auch den Geschlechtertanz besuchte, auf dem er sich später noch manchmal vergnügte. Da Friedrichs Aufenthalt bis zum 15. Juni dauerte, wurde von seiner Wohnung in der bischöflichen Pfalz ein Gang über das bischöfliche Kornhaus zur Kirche gebaut. Da dies auf städtische Kosten geschah, brachten die Baumeister an einem Pfeiler das Stadtwappen an, der Bischof aber setzte beim Kaiser durch, daß an dessen Stelle das kaiserliche und das bischöfliche Wappen kamen.

1474 besuchte König Christian I. von Dänemark Augsburg zweimal auf einer Romreise. Der Kaiser war in diesem Jahre seit dem 5. April wegen eines Reichstages in der Stadt und beteiligte sich mit vielen Fürsten an der Fronleichnamsprozession, auch Prinz Maximilian war wieder mitgekommen, dessen Erziehung Augsburgs Bischof Johann von Werdenberg anvertraut wurde. Als aber der Kaiser am 24. September Augsburg verließ, hielten einige Bürger, sonderlich der Zunftmeister der Schmiede, die Pferde des Gefolges wegen mancherlei Schulden der Hofleute an, worüber der Kaiser so zornig wurde, daß er sich nur durch die Bitten Bartholomäus Welsers und Hans Vittels bewegen ließ, sich mit viertausend Goldgulden Sühne befriedigt zu erklären.

Dem Prinzen Maximilian schickte 1477 auf seiner Brautfahrt der Rat von Augsburg Geschenke und elf wohlgerüstete Reiter, auch begleiteten ihn verschiedene aus den Geschlechtern auf ihre Kosten nach den Niederlanden.

1485 kam Friedrich III. nochmals nach Augsburg und lieh von der Stadt sechstausend Gulden, die ihn 1488 bei dem Zuge nach den Niederlanden auch durch hundertundachtzig Fußknechte, achtzehn Reiter und sechs Wagen unterstützte. In diesem Jahre trat Augsburg dem schwäbischen Bunde bei, dem es bis 1534 angehörte und dessen Gericht hier seit 1511 ständigen Sitz hatte, was für die kräftige, selbständige Entwickelung der Stadt wesentlich war. König Maximilian kehrte 1489 und 1490, auch 1491 wieder in Augsburg ein, wo er in letzterem Jahre für sich viertausend, für seinen Vater aber sechstausend Gulden lieh.

Bei dem glänzenden Aufschwung Augsburgs während des 15. Jahrhunderts und der großartigen Repräsentation seines Rates genügte das für die bescheideneren Verhältnisse des 14. Jahrhunderts gebaute Rathaus nicht mehr, weshalb es 1449 bis 1450 erweitert wurde. Nach dem noch vorhandenen Modell war dieser Bau ein stattliches Giebelhaus mit einem großen Saal und den Gefängnissen im ersten Stock, während sich der große Festsaal im zweiten Stock befand, an diesen wurde 1449 ein zierlicher Erker gebaut, von dem aus die Urteile verkündet wurden und neben dem sich der Pranger befand. Mit diesem Hauptbau waren zwei kleinere, unregelmäßige Häuser durch den 1456 vollendeten Glockenturm verbunden. Über dem Eingang dieses Rathauses prangte der jetzt auf der Ostseite von Elias Holls Bau eingelassene Stein, auf dessen Relief zwei wilde Männer Augs-

burgs Wappen halten, über welchem zwei schwebende Engel eine Schriftrolle entfalten mit den Worten: „Criste tibi gloria in augusta retica urbi vere regia. 1450."

Nicht nur für die Verteidigung der Stadt und für würdige Repräsentation sorgte der Rat, sondern vor allem auch für die Verwaltung. Die günstigen Wasserkräfte begann man früh auszunützen, 1412 mißglückte zwar die erste Anlage eines Wasserwerkes, aber 1416 scheint ein zweiter Versuch besseren Erfolg gehabt zu haben, 1480 wurde eine Wasserleitung angelegt und 1495 ein Lecharm durch die Stadt geleitet. Die erste Probe mit einem Steinpflaster machte vor seinem Haus auf dem Ochsenmarkt Hans Guerlich schon 1415, im folgenden Jahre wurde bereits ein größeres Pflaster gelegt und dasselbe bald in der Hauptstraße durchgeführt. Bereits 1447 wurde eine Bauordnung als Gesetz veröffentlicht.

Von dem Gedeihen der Gewerbe zeugten die stattlichen, wohleingerichteten Zunfthäuser, von denen sich die Vertäfelung der Weberstube erhielt, die sich jetzt im bayrischen Nationalmuseum in München befindet. Peter Kaltenhof schmückte 1457 Decke und Wände dieser Stube mit Bildern. Sie wurden später wiederholt übermalt, sind aber schon inhaltlich höchst interessant, weil die Decke die biblische Geschichte und das Alexanderlied erzählte, die Wände der Zunftstube aber zieren die Bildnisse des Kaisers, der sieben Kurfürsten, alter und neuer Helden, wie Hektors und Alexanders, Karls des Großen, Gottfrieds von Bouillon, und neben die Propheten sind Sokrates und Aristoteles gemalt. Die ganze historische Bildung ihrer Zeit ließen sich so die Weber in ihre Zunftstube malen. Die Augsburger hatten eben reges Interesse für Bildung, wie hier Johann Bemmler schon 1466 eine lateinische Bibel druckte und an der Spitze der Weberzunft standen die Fugger, deren Name schon damals sagt, mit welch bedeutenden Verhältnissen wir bei den Gewerbtreibenden zu rechnen haben.

Johannes Fugger war als Webermeister aus dem benachbarten Graben eingewandert und wurde 1378 Bürger durch die Ehe mit einer Augsburgerin; neben der Weberei fing er den Leinwandhandel an, wurde Mitglied des Rates für die Weberzunft und hinterließ bei seinem Tod im Jahre 1409 ein stattliches Vermögen im Betrag von viertausend Gulden. Von seinen Söhnen wurde der „reiche" Andreas (1406—1456) von Friedrich III. 1452 geadelt und erhielt das Wappen mit dem Reh, während Jakob (1410—1469), der Weberzunft Vorgeher und Zwölfer, von seinen Mitbürgern hochgeachtet, ausgebreitete Handelsgeschäfte trieb und hierzu ein großes Warenlager in Venedig errichtete. Jakobs Söhne, Ulrich, Georg und Jakob legten in der Wende zum 16. Jahrhundert den Grund zur weltgeschichtlichen Bedeutung des Hauses.

Von Augsburgs Aufschwung im 15. Jahrhundert berichten uns heute vor allem noch seine Kirchen. —

Der Dom, dessen Geschichte uns durch das ganze Mittelalter geleitet, steht auch jetzt noch im Vordergrunde der baulichen Interessen. Zu Beginn des Jahrhunderts wurde der Ostchor ausgebaut und 1431 vollendet, der hohe Chor mit Maßwerk geschmückt und mit einer durchbrochenen Brüstung gekrönt. Zu ihm führen südlich und nördlich hübsche gotische Türen, an denen originelle Konsolen angebracht sind, die eine der südlichen wird durch Laubwerk, die andere durch eine

Tierfratze gebildet, während an einer Konsole der nördlichen Türe ein Igel Äpfel frißt, auch ein Beleg der naiven Naturfreude und des köstlichen Humors der Gotik.

Auf dem hohen Chor ist der dreiteilige Steinbaldachin (Abb. 19.) eine elegante Arbeit der spätesten Gotik mit anmutigem Spiel des Maßwerks und zierlicher dekorativer Architektur. In die Zeit der Vollendung des Ostchores um 1430 gehört das stattliche Chorgestühl, interessant als Vorgänger des etwa fünfundsechzig Jahre jüngeren westlichen Chorgestühls. Das spätere Werk ist reicher und gewandter, packender,

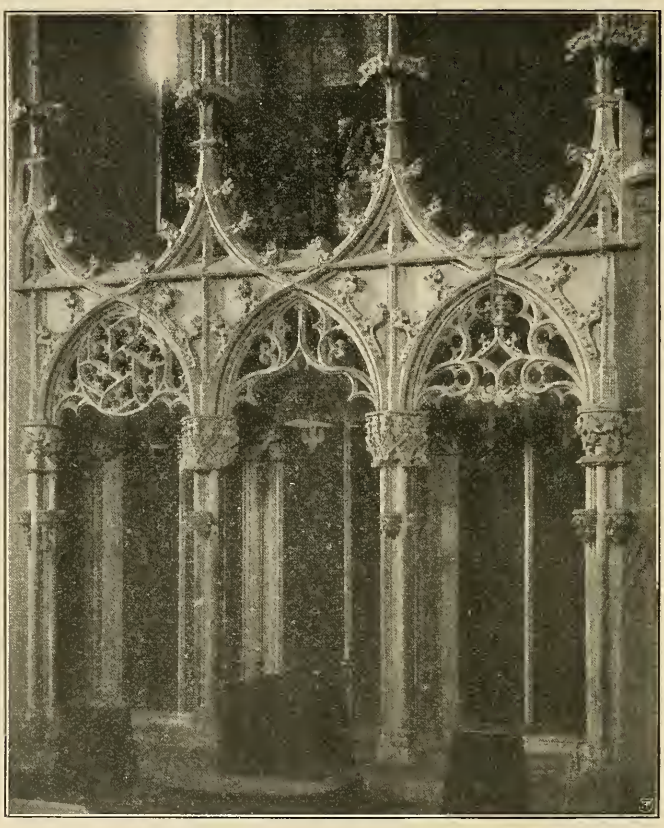

Abb. 19. Steinbaldachin im Ostchor des Doms.

aber auch die herbe, tüchtige Weise dieser früheren Arbeit hat etwas Anziehendes sowohl in den mannigfaltigen launigen Köpfen und Grotesken, als auch in den prächtigen Ranken und Blättern, zwischen denen Heilige und Szenen der Kindheit Christi dargestellt sind.

Vor dem Ostchor hängt im Mittelschiff ein stattlicher Kronleuchter aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts (Abb. 20). Den Kern desselben bildet eine zierliche turmartige Architektur, von ihr gehen sechs Arme aus, mit je zwei Lichtern, zwischen denen ein Ritter steht und sechs Arme mit einem Licht, alle reich mit Ranken und Blattwerk geziert.

Die spätgotische Dekoration entfaltet sich besonders reich an dem seit 1483

ausgeführten Hochbau des Westchores (Abb. 21). Das krause Ornament der Kreuzblumen und Grappen ist hier mit größter Bravour ausgeführt, zumal an den vier durch Fialen bekrönten eleganten Türen und in dem Ast- und Wurzelwerk unter den Konsolen, deutlich zeigt sich darin das Auflösen des streng architektonischen Ornamentes des Mittelalters und das Ringen nach neuen, keck die Motive aus der

Abb. 20. Kronleuchter im Dom.

Natur entlehnenden Formen. Schade ist, daß die Figuren nicht mehr auf den Konsolen stehen, da sie ein wesentliches Moment dieser Dekoration bildeten.

Die Dombauten leitete ein Ausschuß, zu dem ein Domdekan, ein Domkapitular und Domherren gehörten, sowie der Baumeister Johann Pfister, der Steinmetzmeister Hans von Hildesheim und später der Werkmeister Burkhardt Engelberger. Ebenso war der Umbau des Kreuzganges, da er aus den Mitteln des Domklerus bestritten wurde, ausschließlich Sache der Domgeistlichkeit.

Seine jetzige Gestalt erhielt der Domkreuzgang, dessen Anlage sicher ins 9. Jahrhundert zurückgeht, 1476—1512, und zwar hauptsächlich durch Burkhardt Engelberger.

Die stattliche Halle des breiten Ganges überspannt ein reiches Netzgewölbe mit gut profilierten, wirkungsvoll vorspringenden Rippen, die in hübschen Schlußsteinen zusammenlaufen, welche zierliche Wappen schmücken, einmal auch eine Empfängnis Mariä. Die Rippen, deren Grün hübsch zu dem durch die Zeit trefflich getönten weißen Verputz der Gewölbkappen und Wände stimmt, sitzen auf Konsolen, die zuweilen Köpfe zieren. (Abb. 22.)

Gegen den stillen Hof mit seiner Wiese öffnet sich der Kreuzgang durch große fensterartige Bogen, deren Wandungen fein profiliert, deren reiches Maßwerk kunstvoll verschlungen ist und durch die starkes Licht den stimmungsvollen Raum erhellt. Feingegliederte, spitzbogige Türen führen aus dem Kreuzgang in die an-

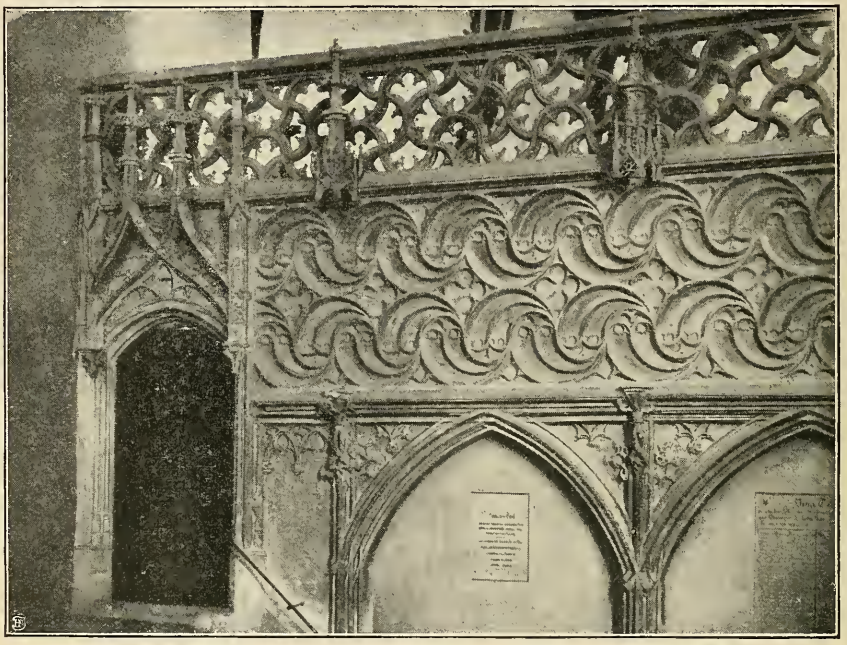

Abb. 21. Brüstung im Westchor des Domes.

stoßenden Gebäude. Der Boden ist mit großen Ziegelplatten von sehr malerischem Rot belegt, vielfach auch durch Grabsteine mit Inschriften, Wappen oder dem Bildnis des Verstorbenen. 431 Grabsteine und Epitaphien finden wir in dem Boden und an den Wänden des Kreuzganges, die von der Geschichte der deutschen Plastik in dem langen Zeitraum von 1285—1805 erzählen. Im westlichen Arm des Kreuzganges, der, da dem alten Hauptchor zunächst gelegen, der vornehmste war, wurden in der Regel die Kanoniker, im nördlichen meist die Domvikarier, im östlichen aber um die Kirche verdiente Laien beigesetzt. Zahlreiche Grabsteine und Epitaphien enthalten nur Inschriften, andere sind recht bescheidene Kunstwerke, manche, wie namentlich die in den Boden eingelassenen Grabplatten wurden bis zur Unkenntlichkeit entstellt, andere aber, und ihre Zahl ist recht stattlich, sind tüchtige, oft sogar sehr feine Kunstwerke des späteren 14., namentlich aber des 15. und

des beginnenden 16. Jahrhunderts, die dem architektonisch interessanten und in seinem Gesamtbild malerisch so wirkungsvollen Kreuzgang weitere Anziehungskraft verleihen. (Abb. 23.)

Die Barfüßer, die schon um Mitte des 13. Jahrhunderts in die Stadt kamen, bauten sich, als 1398 ihr Kloster abbrannte, in der Wende zum 15. Jahrhundert ein neues, als Anbau an dessen Kirche Ulrich Rehlinger die Alexiuskapelle stiftete. Der Grabstein dieses 1407 gestorbenen Rehlingers mit hübsch gearbeitetem Wappen ist jetzt in der Nordwand des Chores eingelassen und über ihm eine Tafel mit schönem Renaissancerahmen, welche von der Wiederherstellung der Kapelle

Abb. 22. Ostflügel des Domkreuzganges.

durch die Familie in den Jahren 1514 und 1577 berichtet. Von dem Bau nach 1398 erhielt sich die dreischiffige flachgedeckte Pfeilerbasilika mit langem, gewölbtem, einschiffigen Chor, der aus jener Zeit auch noch ein schlichtes Gestühl besitzt. An der Südseite der Kirche sind Reste des Kreuzganges, der östliche Teil desselben aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts hat Kreuzgewölbe mit Konsolen, die zweimal durch Fratzen geziert sind, dann einen flott ausgeführten Löwen des hl. Markus und den Adler des Johannes zeigen, die Schlußsteine haben Wappen, darunter auch das der Rehlinger, einer enthält das Bild des hl. Franziskus zwischen Felsen und Bäumen. Etwas jünger ist der breite westliche Gang, dessen elegante Sterngewölbe auf Konsolen sitzen, die einmal zwei Köpfe ersetzen, ein andermal ein Kopf mit einem Spruchband, in das ein Steinmetzzeichen gegraben ist.

1420 bis 1425 ließen Konrad Hirn und seine Gattin Afra eine Kapelle an der Nordseite des Chors der Annakirche bauen, 1429 nach dem Tode ihres Gatten ernannte Afra die Meister der Goldschmiedzunft als Pfleger der Kapelle. Diese verlängerten die Kirche westlich um zwei Gewölbe und richteten in ihr ein Grab für die Handwerksgenossen ein, woran noch die Bronzeplatte an der Westwand der Kapelle erinnert mit der Inschrift: „Das Handwerk der Goldschmiede 1496." Die Kapelle deckt ein einfaches gotisches Kreuzgewölbe, an dessen Schlußsteinen

Abb. 23. Aus dem Westflügel des Domkreuzganges.

wir das Hirnsche Wappen sehen und die hl. Helene im Chor, dessen Rippen auf Baldachinen ruhen, unter denen einst Figuren standen.

1460 wurde nach einem Brande das Kloster von St. Anna neu gebaut, 1487 bis 1497 aber dessen Kirche verlängert, erhöht und ihr Chor verändert (Abb. 24). Erhalten haben sich hiervon die um den Kreuzgang gruppierten Gebäude als hübsches Bild eines Klosters des 15. Jahrhunderts, die Anlage der Kirche als dreischiffige Pfeilerbasilika mit stattlichem, einschiffigem Chor sowie dessen Gewölbe und der allerdings später veränderte Lettner zwischen Chor und Schiff. 1512 wurde wie ein Westchor die Grabkapelle der Fugger angebaut und dieses Prunkstück

kirchlicher Kunst wurde 1518 geweiht, also in dem Jahre, da während des Reichstages Luther in dem Kloster wohnte, dessen Mönche 1534 abzogen. St. Anna wurde dann namentlich durch das Gymnasium der Mittelpunkt von Augsburgs protestantischem Leben und die Katholiken ergriffen hiervon nur mehr vorübergehend Besitz, wie 1631—1649 durch die Jesuiten. In der südlich der Fuggerkapelle angebauten heiligen Grabkapelle, die Georg Regell 1508 stiftete, ist das

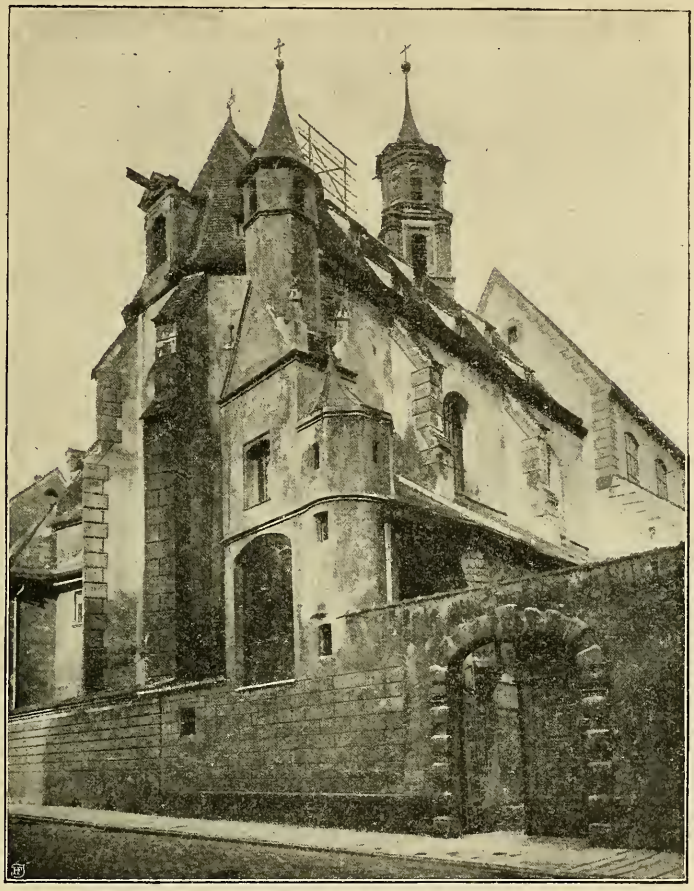

Abb. 24. Chor von St. Anna und der Goldschmiedkapelle.

heilige Grab wohl der 1598 von Johannes Holl ausgeführte Bau. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts statteten die Protestanten die Kirche reich aus, 1682 wurde in ihr der große Kronleuchter aufgehängt, dann wurden die Brüstungen über dem südlichen Seitenschiff und dem Lettner ausgeführt, an denen sich Gemälde mit dem Leiden Jesu von Spielberg befinden. 1692 erhielt die Kirche in ihrer Kanzel von Heinrich Eichler ein prächtiges Stück barocker Dekorationskunst, während mit den Deckengemälden J. G. Bergmüllers 1747—1748 und den gleichzeitigen Stukkaturen das leichtere Rokoko Einzug hielt, das ein nettes Kunstwerk in dem Rahmen um die Uhr an der Südseite des Triumphbogens schuf.

Wenig berührt vom Lauf der Zeit erscheint dagegen der Kreuzgang an der Südseite der Kirche. Seine spätgotischen Kreuzgewölbe mit rot angestrichenen Rippen, einfachen Schlußsteinen und Konsolen haben sich trefflich erhalten und den Raum erhellt ein hübsch gedämpftes Licht durch die hoch im Schildbogen angebrachten Fenster, in denen wir noch die alten Butzenscheiben und einige Glasgemälde mit Wappen aus dem 16. und 17. Jahrhundert sehen. Der Kreuzgang öffnet sich gegen einen kleinen Garten, in dem sich der Epheu emporschlingt an den altersgrauen Wänden des niedrigen Klostergebäudes mit den kleinen Fenstern und den steilen, teilweise noch mit Hohlziegeln gedeckten Dächern. Und doch so wenig die Zeit diesen Raum veränderte, durch dessen friedliche Halle sie leise und fast unbemerkt schlich, wie lebendig erzählt er trotzdem von der Vergangenheit, von Demut und Stolz der Menschen, von ihren glücklichen Tagen und ihren Schmerzen durch die zahlreichen Grabsteine und Epitaphien mit ihren Inschriften, welche die Toten rühmen, die hier zur letzten Ruhe gebettet wurden. Bedeutende Kunstwerke wie drüben im Domkreuzgang finden wir in dem bescheidenen Kloster nicht, aber manche tüchtige Arbeit, und wer mit Interesse verfolgt, wie charakteristisch auch unbedeutendere Kunstwerke von dem Wandel des Geschmackes in der langen Zeit von fast vier Jahrhunderten berichten, dem werden diese Grabsteine auch kunstgeschichtlich viel zu erzählen haben.

Da steht an der Wand des Ostganges der Grabstein mit dem flachen Porträtrelief des Karmelitermönches Arnold, der 1397 starb, also noch in dem ersten Klosterbau lebte. Grabsteine des 15. Jahrhunderts, mit stattlichen Wappen geschmückt, liegen in dem Boden oder sind an den Wänden aufgestellt, so der des Ortolf Wilbrecht von 1402, von 1404 der des Peter Haintzel u. s. w., während ein zwar etwas derbes aber tüchtiges Porträt der Grabstein eines Priesters von 1478 bietet.

In die Zeit der Renaissance führt im Nordgang ein hübsch geschnitzter Totenschild von 1511 mit dem Wappen der Walther zum Gedächtnis an Bernhard Walther und Felicitas Rehlingerin, darunter dasselbe Wappen auf einem Marmorgrabstein von 1566. Ein schöner Wappenstein von 1511 mit dem Wappen der Walther für Hans Walther und seine 1486 gestorbene Hausfrau Magdalena Radlerin liegt im Boden, beachtenswert ist auch der des Gabriel Dreier von 1523. Im Ostarm sehen wir aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein tüchtiges Gemälde der Auferstehung Christi und nicht weit davon ein Epitaph für Georg Sturm von 1556 mit dem Wappen des Todes nach dem Holbeinschen Holzschnitt, darunter aber ist neben jenem ältesten Grabstein des Bruders Arnold ein feines klassizistisches Relief in weißem Marmor eingelassen mit einem weiblichen Genius, der einen Lorbeerzweig über das Porträt des 1789 gestorbenen russischen Gesandten Christophorus Peterson hält.

Von den Grabsteinen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind mehrere nur durch einfache Architektur umrahmt und mit schlichten Wappen geziert, aber besonders geschickt und geschmackvoll ausgeführt, bei einigen Grabsteinen jener Zeit, wie bei dem des 1597 gestorbenen Karl Konrad Steel im Boden des südlichen Ganges, ist eine Bronzescheibe mit Wappen aufgesetzt.

Zahlreich sind die Epitaphien des 17. Jahrhunderts meist mit wuchtiger Barockornamentik wie der üppige in Kupfer getriebene Rahmen mit fünf Putten und zwei Wappen am Grabmal der 1679 gestorbenen Anna Katharina Egger, den geschickt aber etwas derb dekorativ Friedr. Hinderheisel von Nürnberg ausführte. In der südlichen Halle ist über dem Beckhschen Grab von 1672 ein Gemälde der Auferweckung des Lazarus angebracht, das ein charakteristischer Barockrahmen in Altarform umschließt, gleich den stark beschädigten Gemälden in den Schildbogen

Abb. 25. St. Ulrichs-Kirche.

des Westganges tragen gerade diese von der Zeit stark mitgenommenen Denkmale wesentlich zu dem stimmungsvollen Eindruck des Kreuzganges bei.

Aus dem 18. Jahrhundert bietet das Wappen des 1731 errichteten Grabsteines des Senators Peter Neuß eine merkwürdige Übersetzung heraldischer Formen der Gotik in das Rokoko, sonst sind die Denkmale des 18. Jahrhunderts, unter denen sich manche bekannte Namen wie Sulzer, Stetten, Schnurrbein finden, durch ihre prätentiösen und pompastischen Inschriften für diese Zeit ebenso bezeichnend wie durch ihre sichere dekorative Wirkung und manche feinen Züge im Ornament wie etwa das schwungvoll gearbeitete Monument des kaiserlichen Rates Hieronymus Langenmantel, der 1739, und des Johann Langenmantel, der 1736 starb.

Der bedeutendste Bau der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist St. Ulrich (Abb. 25). 1467 war die zweischiffige romanische Basilika St. Ulrich und Afra, die als fünfter Bau an dieser Stelle stand und deren Außenansicht wir noch in einer Miniatur Hektor Mielichs in der Augsburger Stadtbibliothek besitzen (cod. H 1. 2°), abgebrochen worden. Die neue Kirche wurde 1473 vollendet, stürzte aber schon am 29. Juni 1474 bei einem heftigen Sturm zusammen und begrub in ihren Trümmern den Pfarrer und achtunddreißig Personen, nur ein Teil der Nordwand erhielt sich, da wir dort über einer kleinen Tür mit spätgotischem

Abb. 26. Innenansicht von St. Ulrich.

Eisengitter die Jahreszahl 1471 lesen (Abb. 28). Am 14. Oktober 1474 begann der Neubau der Ulrichskirche, Werkmeister war Valentin Kindlin, an dessen Stelle bald Burkhardt Engelberger trat. 1492 wurde das Südportal und das Gewölbe über dem Grab des hl. Simpert vollendet, 1497 das Nordportal. Am 13. Juli 1500 weihte Erzbischof Berthold von Mainz das Langhaus und legte Kaiser Maximilian den Grundstein zum Chor. 1506 wurden die Türme begonnen, deren Bau man 1536 einstellte, nur der des südlichen wurde wieder aufgegriffen und 1594 vollendet. 1601 ließ man in dem nördlichen Anbau an das Querschiff, nämlich in der Sakristei und der darüber befindlichen Schneckenkapelle, die gotischen Gewölberippen

zu gunsten einer einfachen Renaissancedekoration beseitigen, jedoch blieben die zierlichen spätgotischen Konsolen und Türen erhalten sowie in der Sakristei die Nische für das Lavabobecken von 1484. Erst 1603 wurde das Gewölbe des Chores vollendet und zwar merkwürdigerweise, obwohl man vor zwei Jahren die gotischen Gewölbe in Sakristei und Schneckenkapelle beseitigt hatte, unter sorgfältiger Nachbildung des Gewölbes des Mittelschiffes in spätgotischem Stil, wie

Abb. 27. Simpertuschor in St. Ulrich.

man auch 1608 bei dem Einbau der Westempore für die Orgel aus Rücksicht auf die einheitliche Wirkung des Ganzen an der alten Wölbungsweise festhielt.

Neben dem Nordportal von St. Ulrich ist zum Gedächtnis des Baumeisters der Kirche ein Stein eingelassen, dessen Inschrift meldet, daß Augsburgs Bürger, der kunstreiche Architekt Burkhardt Engelberger, der auch den Turm des Ulmer Münsters rettete, zu Augsburg am 11. Februar 1512 starb. Im Ulmer Münster waren nämlich 1493 während eines Sonntagsgottesdienstes zwei Steine aus dem Turmgewölbe herabgefallen, dadurch auf andere Mängel aufmerksam gemacht, beriefen die Ulmer Burkhardt Engelberger, der 1494 der großen Gefahr des Turmeinsturzes durch wesentliches Verstärken des Unterbaues vorbeugte. 1499

lieferte Burkhardt Engelberger den Riß zum Helm des Bozener Pfarrturmes, den 1501—1519 der Palier Hans Lutz von Schussenried in Oberschwaben ausführte, da Engelberger wegen der Bauten an St Ulrich, auch weil er 1506 Stadtbaumeister wurde, nicht abkömmlich war.

Diese auswärtigen Bauten zeigen, wie weit schon damals der Ruf der Augsburger Kunst, speziell auch der ihres tüchtigen Baumeisters trug. Mit den Sicherungsbauten am Ulmer Münster bewährte er sich als hervorragender Techniker. Als gewandten Künstler in dem anmutigen Spiel spätgotischer Dekoration lernen wir ihn durch das Wahrzeichen der Bozener Pfarrkirche kennen, zu dem die Augsburger an der letzten großen deutschen Station, der von ihnen viel benützten Straße nach Italien, gewiß oft mit gerechtem Stolz aufblickten. Beide Vorzüge betätigt Engelberger auch bei St. Ulrich, dessen Äußeres gewiß noch erheblich gewonnen hätte, wenn es dem Meister vergönnt gewesen wäre, den Bau nach seinen Plänen zu Ende zu führen.

St. Ulrich fällt in eine Zeit wesentlicher Wandlungen des künstlerischen Geschmackes, daran erinnert schon das Jahr 1500, in dem das Langhaus vollendet und der Grundstein zum Chor gelegt wurde. Für Augsburg, das in jenen Wandlungen an der Spitze ging, machen sie sich vielfach schon etwa um 1492 geltend, als Engelberger St. Simperts Kapelle überwölbte. Gleichwohl ist der Charakter des Baues einheitlich gotisch, ihn leitete eben ein Meister, der im 15. Jahrhundert wurzelt, er ist deshalb ein Denkmal des Auslebens mittelalterlicher Kunst, beweist aber auch, welch große Kraft dieser noch eigen (Abb. 26). Der streng architektonische Charakter des Stiles, der so wirkungsvoll von der Herrschaft der Baukunst im Mittelalter erzählt, so groß in monumentalen Schöpfungen, so fein in kleinen Bauten zur Geltung kommt, ist hier geschwunden und man hat deshalb den Bau oft herb getadelt als das Werk einer Kunst des Verfalls. In gewissem Sinne zumal rein architektonisch mit Recht, es läßt sich nicht leugnen, daß die nüchternen Formen des Maßwerks ein Erschlaffen der Phantasie zeigen, daß das Detail fast durchgehends kleinlich ist, daß vor allem das Meisterstück der Wölbung die Kapelle des hl. Simpert, das willkürliche Spiel der Rippen den Meister auf dem gefährlichen Weg des Virtuosen zeigen, der sein Können glänzend produzieren will, der glaubt durch solche Bravourstücke die alternde gotische Kunst neu beleben zu können (Abb. 27).

Trotz aller ästhetischer Bedenken aber freuen wir uns doch an dem kühnen Bau mit seiner originellen Westseite mit den hohen Gewölben des Mittel- und Querschiffes an den schlank emporsteigenden Diensten, an den Kämpfern mit dem äußerst mannigfaltigen, oft aus grotesk verschlungenem Astwerk gebildeten Ornament, an den Rippen, die in leichtem Schwung aufsteigen und in eigenartig phantastischem Spiel sich durchschneiden. Vollends aber werden wir trotz aller ästhetischer Bedenken doch dem kecken Gewölbe über der Kapelle des hl. Simpert mit den kühn geschwungenen Rippen, den feinen Grappen und den reichen Baldachinen unsere Bewunderung nicht versagen können und noch weniger dem originellen Nordportal (das jetzige wurde 1881 als teilweise freie Kopie des alten ausgeführt), das einst reich mit Statuen geschmückt, durch seine schlanken, feingegliederten Pfeiler, das phantastische Ornament der Konsolen, Baldachine und Spitzsäulen und durch

die durchbrochene Brüstung, die es bekrönte, einen äußerst phantasievollen, malerischen Eindruck gewährte.

So entbehrt dieses Spätwerk der Gotik keineswegs eigenartiger, oft sogar recht feiner künstlerischer Reize, und wenn sich in ihm auch unverkennbar das Auflösen und Ausleben der mittelalterlichen Kunst zeigt, so beobachten wir in dieser phantasievollen malerischen Kunst, die einst, als die Kirche noch reiche Plastik und Malerei schmückten, noch viel wirkungsvoller war, doch auch eine frische Kraft, ein zunächst freilich in seinen Zielen noch unklares Streben nach Neuem, aus dem heraus sich aber bald Augsburgs feinste Kunstblüte entwickelte.

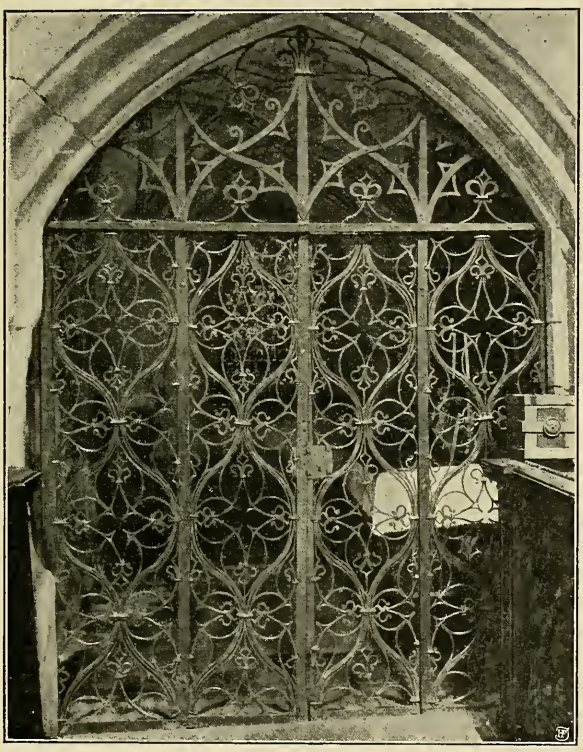

Abb. 28. Spätgotisches Gitter in St. Ulrich.

Abb. 29. Grabsteine aus den Jahren 1479 und 1489 in St. Georg.

4. Die Plastik des 15. Jahrhunderts.

Wie die Architektur zeigt auch die Plastik Augsburgs im 15. Jahrhundert reges Leben, das die Grundlage für die Blüte in der Renaissance bildet. Von der umfangreichen Tätigkeit der Augsburger Bildhauer des 15. Jahrhunderts ist jedoch nur ein kleiner Teil erhalten, nämlich die Grabplastik. An ihr können wir zwar die erheblichen Fortschritte dieser Kunst im Laufe des Jahrhunderts schrittweise verfolgen, auch das Ausbilden eigenartiger Vorzüge der Schule, aber gerade, wenn wir uns klar machen wollen, welch reiche Kunst die Renaissance in Augsburg vorfand, dürfen wir nicht vergessen, wie viele Statuen etwa im Dom und St. Ulrich zu Grunde gegangen sind, daß von der gewiß hochbedeutenden Schnitzkunst fast nur die tüchtige dekorative Leistung des östlichen Chorgestühles im Dom erhalten ist, dagegen die Altarplastik verloren ging.

Ein einziger Altar aus der Zeit vor 1490 ist erhalten, der Bronzealtar von 1447, der seit 1500 im Westchor des Domes steht (Abb. 30). Der elegante Aufbau dieses Altares erscheint etwas dürftig, zumal die vier stattlichen Leuchter aus demselben genommen wurden, die sich jetzt im Diözesanmuseum befinden. Bekrönt wird der Altar durch den Gekreuzigten, dessen Schmerz wahrhaft ergreift, dessen Körper leidlich verstanden und sorgfältig durchgebildet ist, während Maria und Johannes am Fuß des Kreuzes, obgleich sonst ganz tüchtige Figuren, auffallend ausdruckslos sind.

Unter den Grabdenkmalen, die allein ausführliche Kunde von der Augsburger

Plastik des 15. Jahrhunderts geben, treffen wir zahlreiche mit dem Wappen der Verstorbenen. Die besten Wappensteine sind kunstgeschichtlich wegen des Ornamentes interessant, so der des Ulrich Rehlinger von 1407 in der Barfüßerkirche, jener des

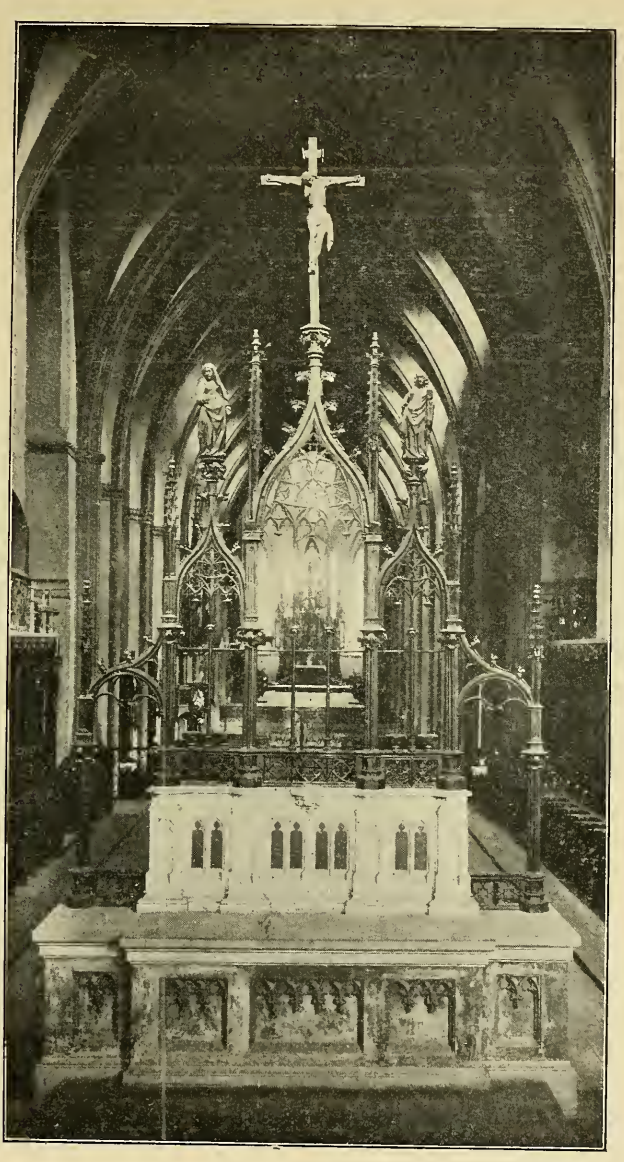

Abb. 30. Bronzealtar von 1447. Dom.

älteren Hans Meiting von 1448 im nördlichen Seitenschiff von St. Anna oder der mit dem Höfingschen Wappen von 1468 im Domkreuzgang.

Für die Geschichte der Plastik weit wichtiger sind die Denkmale mit dem Bildnis der Verstorbenen, wie das 1425 errichtete Denkmal der Stifter der Goldschmiedskapelle Konrad und Afra Hirn, das 1889 in den nördlichen Querschifffflügel

des Domes übertragen wurde. Auf einem stark verwitterten Unterbau aus weichem Sandstein mit hübschem Relief der Auferstehung Christi und der Marien am Grabe liegt die stattliche Marmorplatte, an der zwölf fein mit Drachen ornamentierte Bronzeringe angebracht sind. Auf dieser Platte knien vor gemustertem Grund als kleine Figürchen die Hirnschen Eheleute, an deren Porträts der sorgfältig durchgeführte Kopf Konrads das beste ist, hinter ihnen stehen groß die anmutige Gestalt der hl. Helene und des hl. Jakobus, dessen Kopf fein durchgebildet, dessen Bart

Abb. 31. Grabstein des Nikolaus Hofmaier, † 1427.

aber noch altertümlich streng stilisiert ist. Die beiden Heiligen werden uns auch in den Wandgemälden der Goldschmiedkapelle wiederholt begegnen und des hl. Jakobus Schutz konnten die Hirns um so eher hoffen, als sie 1421 das Pilgrimhaus am Judenberg gestiftet hatten, in dem besonders Wallfahrer nach Rom und Compostella verpflegt werden sollten.

Der 1427 gestorbene Apotheker Nikolaus Hofmaier ist auf seinem Grabstein in St. Moritz in elegantem Festgewand porträtiert, eine flotte Arbeit mit hübsch stilisiertem Wappen und teilweise überraschend feinen Details wie bei den an den Händen

stark heraustretenden Adern (Abb. 31). Kardinal Peter von Schaumburg, der 1467 starb, hatte sich bereits 1465 sein Denkmal im Chorumgang des Doms errichtet und für dasselbe jene grasse Darstellung gewählt, daß statt seines Bildnisses sein Skelett gegeben ist, an dem Schlangen und Kröten zehren, neben ihm liegen Wappen, Mitra und Bischofsstab, während den Rand hübsches Blattwerk schmückt (Abb. 32).

Treffliche Porträts sind die der Grabsteine der Pröbste Johannes Wendiger und Nikolaus Pair, beide von 1479 in St. Georg, neben denen der Grabstein mit dem ausdrucksvollen Bildnis des 1489 gestorbenen Probstes Rudolf Fridbold steht (Abb. 29). Imposant ist im Chorumgang des Domes das Denkmal des 1486 gestorbenen Bischofs Johann von Werdenberg mit fein charakterisiertem Kopf. Die großartige Anlage und der reiche Wappenschmuck des Monumentes erinnern unwillkürlich an den prunkvollen Einzug dieses Kirchenfürsten in Augsburg, der vor sechzehn Jahren mit so großartigem Geleit erfolgte, daß die Stadt für ihre Sicherheit

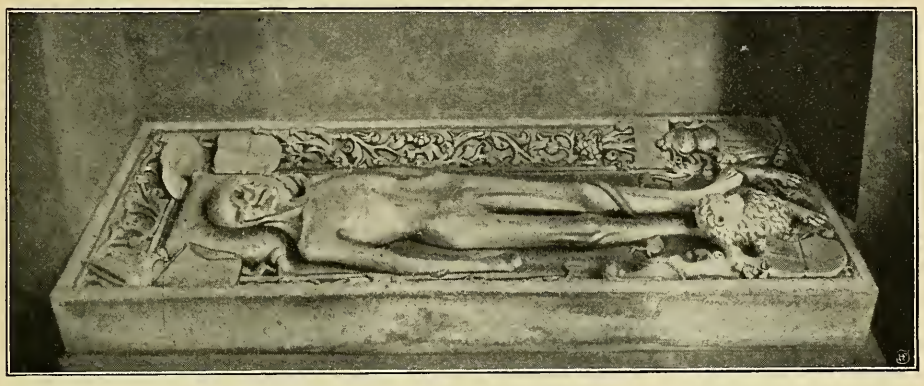

Abb. 32. Grabmal des Kardinals Peter von Schaumburg, † 1467.

fürchtete und ihm erst das rote Tor öffnete, nachdem alle Maßregeln gegen einen Überfall getroffen waren und der Bischof dem entgegenziehenden Bürgermeister Sicherheit für die Stadt versprochen hatte (Abb. 33).

Im Domkreuzgang sind die besten Porträts das recht lebendige des 1481 gestorbenen Kanonikus Püchler und jenes des 1493 gestorbenen Kanonikus Meusel. Künstlerisch weit anziehender ist hier aber eine Reihe Epitaphien, meist liebenswürdige, feine Werke, die um so interessanter, als sie in dieser Bedeutung Augsburg eigentümlich und besonders schön die Vorzüge und die rasche selbständige Entwickelung seiner Plastik zeigen.

Das Epitaph des 1431 gestorbenen Kanonikus Roth, der unter dem Schutz der hl. Dorothea vor Maria kniet (Westflügel, fünftes Joch von Norden) ist leider namentlich durch Abschlagen der Köpfe sehr beschädigt. Gleichwohl weist dies Denkmal doch durch die geschickte Anordnung, die schöne Draperie, die frische Naturbeobachtung bei dem nackten Christuskind, sowie durch das leise Neigen der Dorothea über ihren Schützling große Fortschritte gegenüber dem 14. Jahrhundert auf, zeigt wieviel gewandter und lebensvoller die Augsburger Plastik jetzt gestaltet.

Ein vorzügliches Werk von guter plastischer Wirkung, bezeichnend für die Fortschritte der vierziger Jahre, ist das Epitaph des 1442 gestorbenen Ritters Mimwitz (Ostflügel, fünftes Joch von Süden), den mit seiner Gattin die hl. Barbara der Maria empfiehlt. Das Epitaph des 1447 gestorbenen Wetterstetten dagegen (Westflügel, viertes Joch von Norden), der zu dem von einem Engel im Leichentuch aufrecht gehaltenen Schmerzensmann betet, fesselt durch eigenartige Erfindung und das Ringen nach Ausdruck im Kopfe des Heilands.

Ihren Höhepunkt erreichen diese Epitaphien in den sechziger und siebziger Jahren; an der Spitze steht der nach 1460 ausgeführte Gedenkstein des 1470 gestorbenen Kanonikus Wilsgefort (Westflügel, Rokokopartie), auf dem vor Maria Magdalena der Kanonikus zum Auferstandenen betet. Neben großer Unsicherheit zeigen hier die Figuren manchmal, wie bei dem linken Bein Christi, überraschend

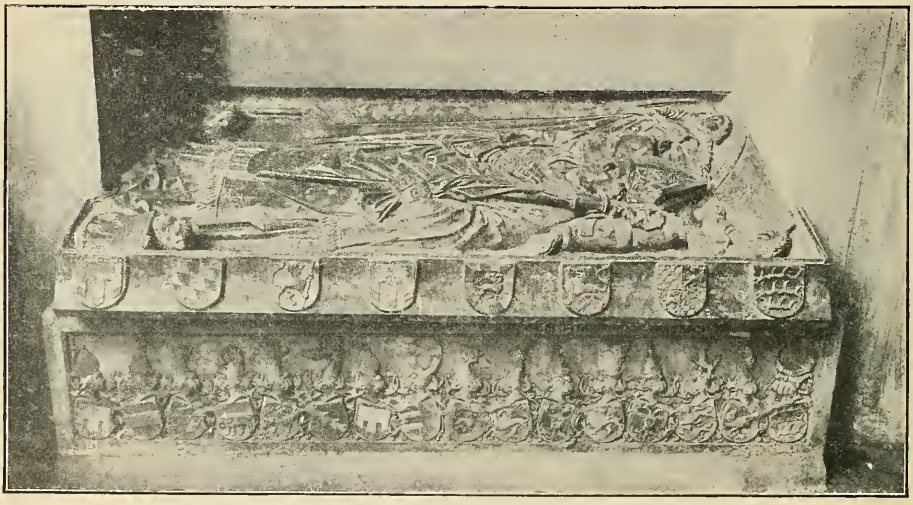

Abb. 33. Grabmal des Bischofs Johann von Werdenberg, † 1486.

feines plastisches Gefühl, die Falten sind noch einfach, aber zuweilen scharf gebrochen, alles Vorausgehende überragen aber die empfindungsvollen Köpfe, der Christi, bei dem das überstandene Leiden angedeutet ist, in seiner Milde und die Anmut der Magdalena mit ihrem bescheidenen aber doch vertrauensseligen Blick, vor allem aber der inbrünstig betende Kanonikus (Abb. 34).

Ein Prachtstück ist das Höfingische Epitaph von 1468 (Ostflügel, viertes Joch von Süden). Kleid und Mantel der zarten, ja wirklich schönen Maria haben hier großzügige Falten, anmutigen Fluß, lebendig ist das nackte Kindchen bewegt und der Künstler wagte es sogar, den betenden Ritter mit fein durchgebildetem Kopf und frei behandeltem Haar halb von rückwärts zu geben (Abb. 35). Ein Werk desselben Bildhauers ist wohl der hübsche Gedächtnisstein des Kanonikus Albert von Rechberg († 1471) in der an den Westflügel des Kreuzganges angebauten Katharinenkapelle.

Selbständiges Erfinden und tieferes Empfinden zieht am Seitzschen Epitaph

von 1471 mit der Beweinung Christi an (Ostflügel, erstes Joch von Süden). Frei komponiert und lebendig aufgefaßt ist daneben aus demselben Jahre der Gedenkstein für Diem (Ostflügel, erstes Joch von Süden), den die hl. Katharina der Maria empfiehlt, die links, ein wenig zurückgelehnt, auf einem Faltstuhl sitzt, das Kind aber greift unbefangen nach der Mütze in den Händen des betenden Doktors (Abb. 36).

Für die siebziger Jahre auffallend frei bewegt ist das Epitaph Freiberg von

Abb. 34. Epitaph des Kanonikus Wilsgefort, nach 1460.

1474 (Westflügel, Rokokopartie), auf dem schwebende Engel die Krone über die Maria im Strahlenkranz halten, während ihr Laurentius und Sebastian zwei fein porträtierte Kanoniker empfehlen. Auf dem gleichfalls vorzüglichen Epitaph des 1478 gestorbenen Kanonikus Otto von Schaumburg und des Groß von Trockau (Westflügel, Rokokopartie) schwebt ein Engel mit der Krone über Maria, den entwickelten Sinn für Charakteristik aber zeigen hier nicht nur die feinen Bildnisse der Kanoniker, sondern namentlich auch der Mohrenkopf des hl. Mauritius.

Nicht von der Bedeutung der Reliefs der sechziger und siebziger Jahre, aber immerhin eine recht gute Arbeit, ist das Freibergsche Epitaph von 1484 (Ostflügel,

sechstes Joch von Süden) mit dem Ritter unter Petri Schutz vor Maria und mit zwei betenden Frauen. Die Details zumal der scharfbrüchigen Falten, die gewandte, aber etwas kleinliche Art gegenüber der großzügigen Weise jener älteren Gruppe

Abb. 35. Epitaph Höfingen, 1468.

ist hier bezeichnend für die mehr ins einzelne gehende Stilrichtung zu Ende des 15. Jahrhunderts, die in Augsburg ziemlich früh einsetzt. Merkwürdiger noch und für die eigenartige Begabung dieser Schule bezeichnend ist, daß sich in diesen Reliefs, unterstützt offenbar durch den hierfür sehr günstigen weichen Sandstein,

bereits seit den achtziger Jahren mehr und mehr jener malerische Charakter geltend macht, den wir z. B. in Bayern erst in der Plastik des 16. Jahrhunderts treffen. Charakteristische Beispiele hierfür sind das Frundsbergsche Epitaph von etwa 1488 mit Maria, zwei heiligen Bischöfen und dem bischöflichen Stifter (Nordflügel, sechstes Joch von Osten) oder das Ramminger-Epitaph von 1491, auf dem der Verstorbene unter dem Schutze von Maria und Johannes dem Täufer zum Weltenrichter betet.

Abb. 36. Epitaph Diem von 1471.

Abb. 37. Passionsszenen aus den Wandgemälden der Goldschmiedkapelle.

5. Die Malerei des Mittelalters.

Von Augsburgs mittelalterlicher Malerei bis 1493, wo die datierten Werke Holbeins des älteren einsetzen, besitzen wir nur lückenhafte Kunde. Durch die Entdeckung einiger Wandgemälde, ein paar Glasmalereien und mittelst der Forschungen in den literarischen Notizen und den Buchmalereien unserer Bibliotheken wurde aber wenigstens ein vielseitiges, teilweise auch bedeutendes Gedeihen der Malerei in Augsburg während des Mittelalters festgestellt und ein frischer Aufschwung derselben im 15. Jahrhundert, aus dem jene Malerschule hervorwuchs, die im letzten Jahrzehnt des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts der Stadt eine so bedeutende Stellung in der Geschichte der Malerei eroberte.

Aus dem früheren Mittelalter haben sich im Dom über den Gewölben spärliche Fragmente ornamentaler Bemalung besonders an der Ostwand des nördlichen Querschiffarmes erhalten und an der Westwand des südlichen Spuren eines großen Christusbildes. Von umfangreichen, mystisch-allegorischen Wandgemälden und Teppichen, mit denen die Äbte Udaskalch (1127) und Heinrich (1172) Kirche und Kloster von St. Ulrich schmücken ließen, besitzen wir noch ausführliche Beschreibungen.

Ein bedeutendes Gemälde, etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts, wurde im südlichen Chor von St. Peter aufgedeckt in den lebensgroßen Gestalten der Maria Magdalena mit Salbtopf und Rauchfaß und einer fürstlichen Heiligen. Durch den großzügigen sicheren Stil der im ganzen gut verstandenen Figuren, durch die vorzügliche Haltung und den Schönheitssinn bei Magdalena übt das Gemälde heute

noch eine unmittelbare künstlerische Wirkung aus. Dies wohlgelungene Werk eines trefflichen Meisters beweist allein schon, daß sich Augsburg damals auf der Höhe der Malerei in Deutschland befand (Abb. 38).

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts berichten die Augsburger Urkunden mehrfach von Wandmalereien, besonders an den Toren der Stadt. Eine bedeutende Folge von Wandgemälden dieser Zeit wurde 1889 in der Goldschmiedkapelle aufgedeckt. Der Chor und die beiden ersten Joche dieser Kapelle wurden, wie oben erwähnt, von dem Ehepaar Hirn gestiftet und laut Inschrift auf deren Grabmal 1425 vollendet, die westliche Verlängerung der Kapelle fällt in das Jahr 1496. Daher gehören auch die Wandgemälde zwei wesentlich verschiedenen Perioden an, die östlichen wurden wohl in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeführt, die westlichen erst im Beginn des 16. Trotz dieses Umstandes und manches modernen Zuges durch die Restauration gibt die Kapelle ein seltenes Bild der Gesamtwirkung einer reich ausgemalten mittelalterlichen Kirche, in denen ja häufig die Werke verschiedener Generationen unbekümmert nebeneinander traten, jede unbefangen in ihrer Eigenart und nicht selten gerade durch die Gegensätze derselben in der Wirkung gehoben.

Abb. 38. Wandgemälde. Mitte des 15. Jahrhunderts in St. Peter.

Die ältere Gruppe, die Gemälde im Chor und den beiden östlichen Jochen des Schiffes, sind Werke eines tüchtigen Künstlers und mahnen damit schmerzlich an die Lücke, die in der Geschichte der deutschen Malerei dadurch entstand, daß nur verschwindend wenige mittelalterliche Wandgemälde erhalten sind, die wie hier offenbar häufig zu den besten Leistungen der Zeit gehörten.

In die Fensternischen des Chores sind einzelne Heilige gemalt, die im ganzen gut erhalten sind und von denen Thomas nicht restauriert wurde. Sie zeigen nur leise Versuche von Modellierung und in der Zeichnung den einfachen Stil des frühen 15. Jahrhunderts, der sich noch auf die Hauptlinien beschränkt, wodurch ihm eine der Wandmalerei günstige, zügige Größe eignet. Das Formverständnis ist für die Zeit gut, zuweilen erreicht der Maler auch Anmut der Erscheinung, oder stille Würde wie bei Thomas. An die Nord- und Südwand des Chores ist unten ein Gestühl

gemalt mit dem kühnen Versuch täuschender Wirkung durch eine natürlich noch höchst primitive Perspektive.

Die interessantesten Wandgemälde sind die heiligen drei Könige bei Herodes und die Begegnung der heiligen drei Könige auf ihrer Reise (Abb. 39 u. 40). An ihnen fesselt vor allem die sehr ausgedehnte Landschaft, in die zwar durch die Restauration einiges Moderne kam, wie etwa die Burg und deren Umgebung auf dem Herodesbilde, die aber doch, besonders zusammengehalten mit gleichzeitigen Miniaturen, für

Abb. 39. Begegnung der hl. drei Könige. Wandgemälde der Goldschmiedkapelle.

die landschaftliche Beobachtung jener Zeit höchst wichtig sind. Vor allem sind diese Landschaften schon dadurch interessant, daß sie zu den zahlreichen Beweisen gehören, die feststellen, daß nicht erst die Niederländer den Deutschen das Auge für die Landschaft öffneten, sondern daß diese bereits lange, ehe von niederländischem Einfluß die Rede sein kann, die Landschaft selbständig beobachteten und künstlerisch zu gestalten versuchten.

Was der Maler draußen in der Natur gesehen, woran er sich gefreut, das will er hier schildern, aber nicht, indem er für sein Bild die Natur sorgfältig bis

ins einzelne studiert, nicht, indem er sich durch künstlerische Rücksichten bestimmte Motive wählt, sondern er erzählt allgemeine Erinnerungen von den Bergen und der Burg auf steiler Höhe, von der Stadt im Tale, von Wiesen, Laub- und Nadel-

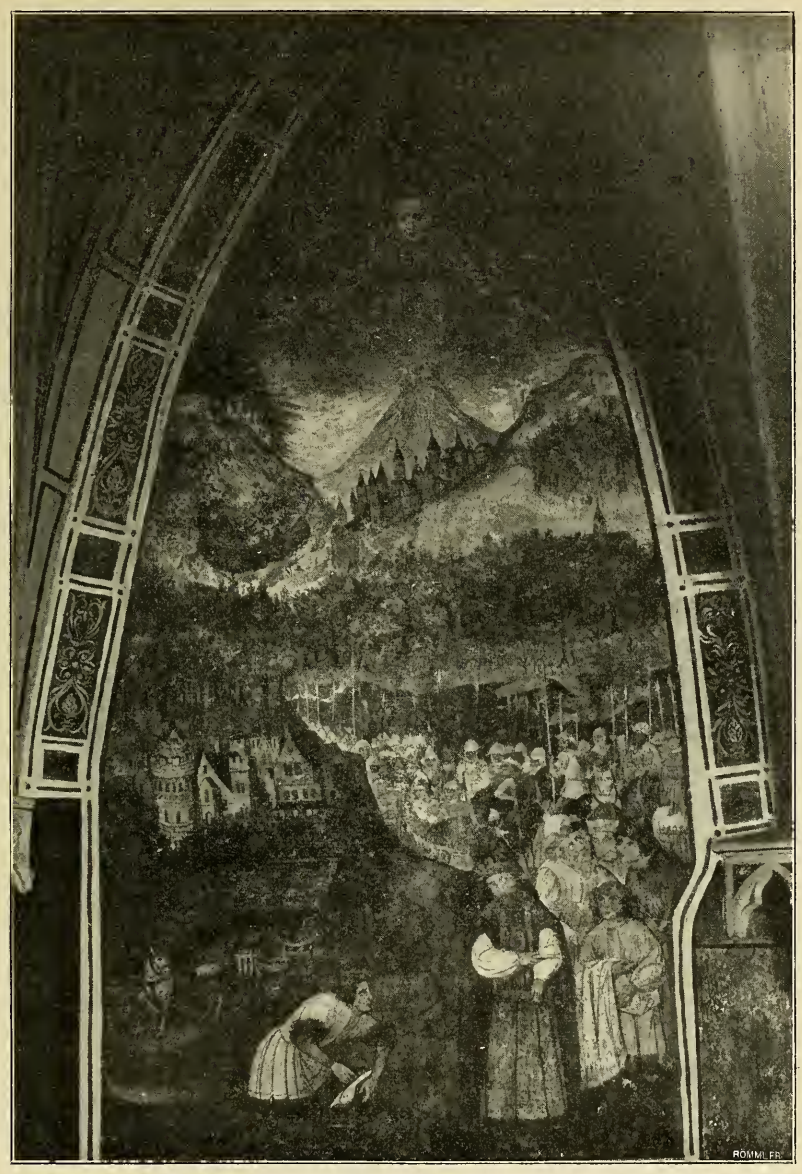

Abb. 40. Die heiligen drei Könige bei Herodes. Wandgemälde in der Goldschmiedkapelle.

wäldern, über die der ferne Kirchturm ragt und von der engen Talschlucht. Manches hält er bei dem Stadtbild wie bei den Bäumen ziemlich genau im Gedächtnis fest, gibt es daher naturgetreu wieder, daneben aber macht sich wie bei den meisten frühen Landschaftsmalern ein gewisser phantastischer Zug besonders in den grotesken

Felsentälern geltend, und da und dort, namentlich bei einzelnen Bäumen im Vordergrunde rechts auf dem Zug der Könige, haftet er noch an der alten streng ornamentalen Form, was an die frühesten landschaftlichen Versuche im 13. Jahrhundert erinnert. Auch im Figürlichen beweisen einzelne, lebendige Züge frisches, selbständiges Beobachten. Gar sprechend ist die Gebärde, mit der sich die drei Könige erstaunt begrüßen, da sie mit stattlichem Gefolge nach dem Ritt durch enge Schluchten auf ihrer Reise zusammentreffen und sich nun zu gemeinsamem Zuge vereinen. Im Vordergrunde dieses Bildes sehen wir z. B. links auch einen Ritter, der sich im Sattel herabbeugt und einen, der eben sein Pferd wendet.

Das mühsame Ringen nach einer wirkungsvollen, künstlerischen Sprache zeigen noch deutlicher die Passionsszenen (Abb. 37). Beim Abendmahl Christus und die Apostel um den Tisch zu setzen, bereitet dem Maler große Schwierigkeiten, namentlich durch das Verhältnis der Bank zu den Figuren und durch die von rückwärts gesehenen Apostel; aber doch ist die Anordnung nicht ungeschickt und gerade hier finden sich einzelne hübsche Bewegungen und sprechen die würdigen Köpfe zumal der älteren Apostel an. Bei der Dornenkrönung Christi werden dessen Peiniger durch das Streben nach Charakteristik und den Wunsch, die Bösen durch Häßlichkeit zu brandmarken, zu Karikaturen und hier wie bei der Geißelung und Gefangennahme sieht man, daß der Maler keine lebhaftere Bewegung geben kann, schon weil ihm, wie z. B. der Christus an der Säule zeigt, jede Verkürzung die größte Schwierigkeit bereitet. Aber bereits das Wagnis so schwerer Probleme ist ein wesentlicher Fortschritt. Mehrfach wie in dem wiederholt ergreifenden Christus kommt auch schon das tiefe Gefühl zum Durchbruch und wirkt eigenartig, ja mächtig gerade durch den Gegensatz zu jenem kindlichen Stammeln.

An der Nordseite des älteren Teiles der Kapelle schildern zwei Bilder die Auffindung des Kreuzes durch die hl. Helene. Im jüngeren Teil der Kapelle sehen wir eine umfangreiche Kreuzigung, die sehr beschädigt war und daher stark restauriert werden mußte, und den Ritter St. Georg, beide aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der Zeit einer hohen Blüte der Augsburger Malerei, deren schüchterne aber vielverheißende Anfänge jene älteren Wandgemälde zeigen. Der hl. Georg ist ein prächtiges Bild, vor allem durch die meisterhafte Komposition in dem Bogenfelde, in das eine spitzbogige Tür schneidet, auf die der Maler den grotesken Drachen setzte, gegen den Georg ansprengt, zu wuchtigem Schlag mit dem Schwert ausholend (Abb. 41).

Daß auch im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts die Wandmalerei in Augsburg viel geübt wurde, machen schon die Reste von Wandgemälden dieser Zeit in der Diözese wahrscheinlich, wie sie in neuerer Zeit beispielsweise in Oberzell bei Staufen und in Memmingen aufgedeckt wurden. In Augsburg selbst erhielten sich, abgesehen von den oben erwähnten Gemälden der Weberstube von 1457, nur einige Wandbilder des späteren 15. Jahrhunderts in St. Jakob. Von diesen ist das dreigeteilte Gemälde im Chor mit dem Tod Mariä im Mittelbild, Stifter, Stifterin und ihren Patronen auf den Nebenbildern 1469 datiert. Gleich den beiden anderen Wandgemälden in St. Jakob wurde das Bild mehrfach übermalt. Einen erfreulichen Fortschritt zeigt es in den lebhaften Bewegungen, dagegen

stören die sehr starken Verzeichnungen hier ebenso wie bei dem sonst wirkungsvollen doppelt lebensgroßen Einsiedler Antonius. Ein tüchtiges Wandgemälde vom Schluß des 15. Jahrhunderts stellt Mariä Krönung durch Christus und Gott Vater dar, an dem Rande desselben knieen vier Donatoren.

Von den wenigen in Augsburg erhaltenen Glasgemälden gehört das teilweise modern ergänzte Fenster mit einem Hymnus auf Maria im südlichen Querschiff des Domes noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Unter Baldachinen sitzen hier Maria und drei Könige, deren einer David ist, und stehen Frauen und Männer mit Spruchbändern, die Marias Kommen künden oder sie preisen. Die Form zeigt manche Verstöße, manchmal aber auch große Schönheit, besonders bei den weiblichen Figuren. Sehr hübsch ist die Gesamtwirkung des stattlichen Fensters.

Abb. 41. St. Georg. Wandgemälde des 16. Jahrhunderts in der Goldschmiedkapelle.

Aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts sind im Mittelfenster des Chorumganges im Dom teilweise ergänzte Reste einer Passion noch sehr befangen, nämlich Geißelung, Kreuztragung, und in das Maßwerk eingelassen die Auferstehung Christi und zwei Marien am Grabe des Herrn. Treffliche Werke aus der Blütezeit der Augsburger Malerei zu Ende des 15. Jahrhunderts sind im nördlichsten Seitenschiff des Domes die prächtigen Fenster mit der Verkündigung, der Geburt Christi und der Krönung Mariä, sowie in der Sakristei von St. Ulrich eine fein empfundene Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.

Das früheste Tafelgemälde von 1439 besitzt das Diözesanmuseum. Es stellt einen Priester bei der Messe dar mit einem in viel kleinerem Maßstabe ausgeführten Ministranten. Trotz alles Ungeschickes besonders in der Perspektive ist das Bild zumal dadurch interessant, daß der Maler den Altar, namentlich aber das Innere der mit Kreuzgewölben gedeckten Kirche nicht nur andeutet, sondern an-

schaulich zu schildern versucht. Reicher entfaltet sich die Schilderung schon auf dem Gemälde des Ulrichswunders (Galerie Nr. 20) aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Außer dem Priester und den beiden Ministranten, den notwendigen Hauptfiguren, wird hier auch die Gemeinde durch drei Gläubige dargestellt. Die Größenverhältnisse der Figuren sind auch hier noch sehr willkürlich, das Verständnis der Formen gering, aber der Ausdruck des Staunens über das Wunder zeigt, daß wir trotz aller Mängel das Werk eines lebhaft empfindenden und nach Ausdruck ringenden Künstlers haben.

Eine Kreuzigung von 1477 (Galerie Nr. 23) schildert bereits breiter und erzählt lebhafter, führt auch schon die Landschaft weiter aus. Diese ist besonders interessant auf zwei Gemälden des späteren 15. Jahrhunderts mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Maximiliansmuseum. Von niederländischen Anregungen zeigt sich hier auch nicht die leiseste Spur, dagegen trägt, bezeichnend für die selbständige Entwickelung der oberdeutschen Landschaft, dieselbe hier deutlich den Charakter der Lechgegend und die Stadt im Hintergrunde der Geburt Christi darf man wohl als freie Wiedergabe von Landsberg am Lech ansprechen. Das Tasten und Suchen einer selbständig vorwärts strebenden Kunst beweisen hier gleich deutlich das Gelingen mancher lebendigen Züge wie das Mißlingen mancher einfachen Aufgabe (Abb. 42).

Die Landschaft und noch schlagender die Ansichten von Augsburg lassen auch in den Illustrationen, mit denen in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Gebrüder Muelich ihre Handschriften zierten, erkennen, wie diese Künstler in die Natur sahen und sie darzustellen versuchten. Hektor und Georg Muelich gehörten zu den reichsten Kaufleuten der Stadt, Hektor war in zweiter Ehe mit einer Schwester Jakob Fuggers verheiratet und begleitete eine Reihe städtischer Ehrenämter. Diese reichen Kaufleute zeichneten sich aber auch durch eine gediegene wissenschaftliche, zumal historische Bildung und durch tüchtiges künstlerisches Können aus. Hektor Muelich verfaßte selbst eine Chronik Augsburgs und schrieb sich 1457 die Meysterlinsche Chronik von Augsburg ab, die er sich reich illustrierte (Augsburger Stadtbibliothek), wie das im gleichen Jahre auch Georg Muelich tat (Stuttgarter Hofbibliothek), während sich beide zusammen bereits 1455 Dr. Hartliebs Geschichte Alexanders des Großen abschrieben, zu der Hektor die Illustrationen zeichnete (München, Staatsbibliothek). Es sind also Arbeiten von Liebhabern, nicht von berufsmäßigen Künstlern, aber von tüchtigen, feingebildeten Dilettanten, die infolge der neuen Vorwürfe, die sie gestalten, auch wegen ihrer freieren Lebensstellung manchen kecken Griff eher wagen, als die durch die Tradition der Schule befangenen zünftigen Buchmaler. Auch von solchen besitzen wir aus Augsburg mehrfache Arbeiten in den Bibliotheken von München, Augsburg und Stuttgart. So war der Augsburger Bürger Heinrich Molitor ein kunstreicher Schreiber, der 1456, 1458 und 1471 für Kloster Scheyern umfangreiche Arbeiten lieferte und 1451, 1474 und 1475 für Kloster Tegernsee, in das 1515 auch der Augsburger Maler Joerg Gutknecht eintrat, der daselbst einen Psalter und ein Missale (München, Staatsbibliothek) mit Bildern zierte.

In diesen kirchlichen Prachthandschriften und in Gebetbüchern konnte sich die

feine Kunſt der Miniaturmaler am glänzendſten entfalten. Manches wertvolle Stück der Art hat ſich erhalten, namentlich aus St. Ulrich und Afra, das hierauf

Abb. 42. Geburt Chriſti. Um 1480. Maximiliansmuſeum.

beſondere Mühe und Koſten verwendet zu haben ſcheint. Die hervorragendſten Werke dieſer Art gehören erſt dem Ende des Jahrhunderts an, der Zeit der beginnenden Blüte der Augsburger Tafelmalerei, jedoch mag gleich hier kurz auf ſie

hingewiesen werden, da ihr Hauptinteresse darin liegt, daß sie der bedeutende Schluß eines echt mittelalterlichen Kunstzweiges sind, in dem sich jedoch das Leben der neuen Kunst, die sie ja mit errungen, oft prächtig Geltung verschafft. Dies sieht man namentlich in den beiden Psalterien, die 1495 Balthasar Kramer und Bernhard Wagner für St. Ulrich und Afra schrieben und deren vielfach interessante Miniaturen Georg Beck und sein Sohn malten (Bibliotheken München und Augsburg).

Unsere Kenntnis der Augsburger Malerei des Mittelalters ist vielfach fragmentarisch, wie ja die der gesamten deutschen Malerei dieser Periode, aber die Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte, die weitere Arbeiten namentlich auch in der großen von Augsburg beherrschten Kunstzone noch vervollständigen werden, beweisen doch, daß Augsburgs Malerei schon seit dem früheren Mittelalter bedeutend war, daß sie gleich Architektur und Plastik im 15. Jahrhundert einen erheblichen Aufschwung auf den verschiedensten Gebieten nahm und dadurch die Grundlage schuf für jene große Blüte dieser Kunst, an deren Spitze Hans Holbein der Vater steht.

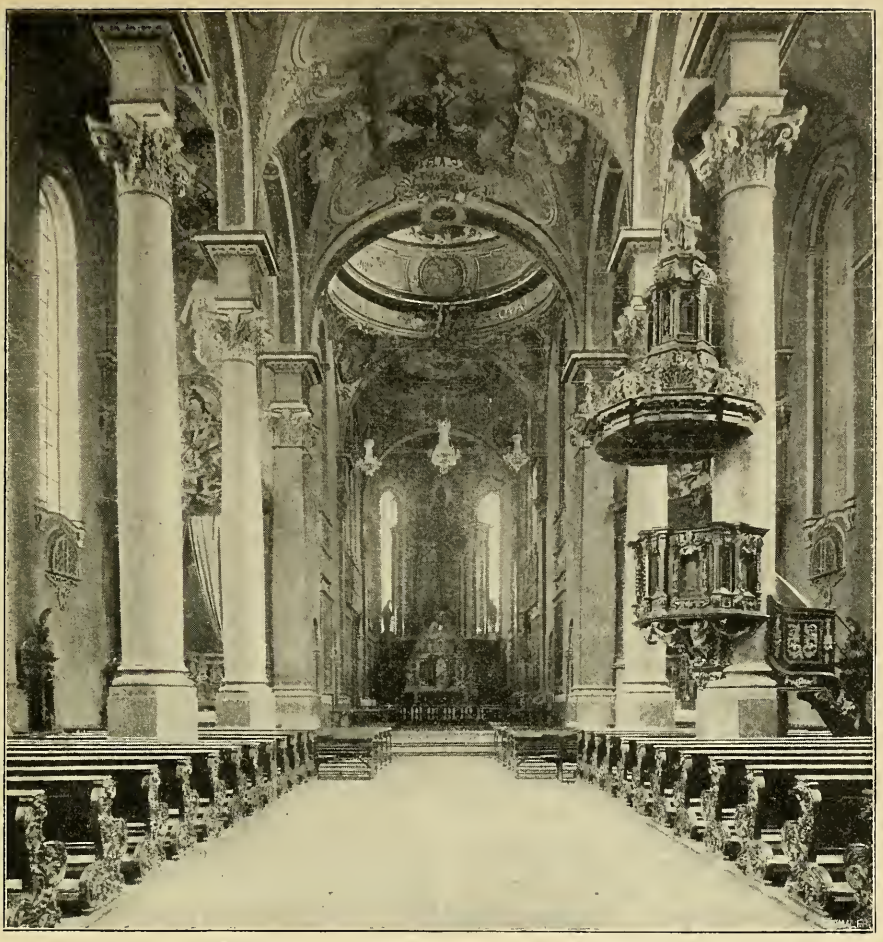

Abb. 43. In der Kirche zum hl. Kreuz.

6. Geschichte und Baudenkmale der Zeit Kaiser Maximilians I.

Die feinste Blüte der Augsburger Kunst fällt in die Zeit Kaiser Maximilians, der für die schöne, lebenslustige Stadt eine große Vorliebe hatte. In Augsburgs Nähe besaß er das Lustschloß Wellenburg, in der Stadt selbst kaufte er 1502 das Meutingersche Haus bei heilig Kreuz und richtete für sich und seine Gattin Blanka Maria eine Wohnung in der Domprobstei ein, weil der Erwerb des Laux-Fuggerschen Hauses auf dem Weinmarkt, den er beabsichtigte, durch die vorsichtige Stadt hintertrieben wurde. Des Kaisers Zuneigung zu Augsburg, das ihm ja auch viel bieten konnte, steigerten wohl noch die Augsburger seiner nächsten Umgebung, wie sein Kanzler Matthäus Lang, der nachmalige Kardinal und Erzbischof von Salzburg, die Kammermeister Georg Gossenbrot und Hans von Stetten, vor allem aber der Verkehr mit Konrad Peutinger. Peutinger, der 1497 Augsburger Stadt-

schreiber geworden war, zog der Kaiser nicht nur in wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen zu Rat, sondern er betraute ihn auch mit wichtigen diplomatischen Sendungen. Mit Augsburg verknüpften ferner Maximilian auch die Beziehungen zu den Fuggern, die der Entwickelung dieses großartigen Handelshauses sehr förderlich waren.

Als Maximilian im Mai 1496 nach Augsburg kam, begleitet von vielen Fürsten und dem Prinzen Philipp, huldigten ihm Rat und Bürger und veranstalteten Turniere und Lustbarkeiten. Am Johannes des Täufers Abend aber ließ der Prinz auf dem Fronhof einen dreiundneunzig Schuh hohen Scheiterhaufen errichten, lud der Geschlechter Frauen und Töchter ein, bat die schöne Susanna Neidhart, das Freudenfeuer anzuzünden und eröffnete mit ihr um dasselbe den frohen Reigen unter dem Schall der Pauken und Trompeten.

Augsburg leistete dem Kaiser tatkräftigen Beistand im Kriege gegen die Schweizer und brachte auf dem glänzenden Augsburger Reichstage von 1500 bedeutende Mittel zu dem Türkenkriege auf. Während jenes Reichstages weilte auch Maria Blanka in der Stadt, der zu Ehren manches Fest, namentlich auch eine große Jagd veranstaltet wurde.

1504 begrüßte Maximilian bei seiner Ankunft in Augsburg Konrad Peutingers vierjähriges Töchterchen Juliana mit einer lateinischen Ansprache, was ihn sehr erfreute und zur Fastnacht gaben die Geschlechter ihm zu Ehren Turnier und Tänze. Erkenntlich gegen solche Aufmerksamkeiten gestattet der Kaiser im Mai 1506 den Geschlechtern, drei Hirsche im Burgauischen Forst zu schießen, die auf der Geschlechter Stuben verzehrt wurden, wozu der Bischof von Trient und eine erlesene Gesellschaft von Herren und Damen geladen waren, die dann abends auf das Tanzhaus zum Ball gingen.

1507 schossen die Augsburger Maximilian ein großes Anlehen vor und sandten ihm unter der Anführung des Bürgermeisters Georg Langenmantel Reiter und Fußknechte nach Trient.

Besonders glänzend erschien Maximilian in Augsburg auf dem Reichstag von 1510. Am 21. Februar ritt er durch das Göggingertor mit fünfhundert rotgekleideten Reitern, um hier mit vier Kurfürsten, siebenunddreißig Fürsten und zahlreichen Mächtigen seines Reiches zusammenzutreffen, wo ihm energischer Reichsbeistand im Kampfe gegen Venedig zugesagt wurde. Mit den hohen Herren vergnügte er sich und am 15. Mai hielt er mit dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen ein Scharfrennen, vor dem er in einem reich mit Perlen und Edelsteinen besetzten Gewand erschien, nach dem er bei Jakob Fugger speiste und dann auf das Tanzhaus ging.

Zu längerem Aufenthalt kam der Kaiser nochmals 1518 nach Augsburg, er besuchte damals noch einen Geschlechtertanz und ließ die Frauen durch Kardinal Lang ersuchen, sich bei solchen Festlichkeiten nicht mehr zu verschleiern, was sie ihm durch Peutinger zusagten, auch tanzten damals auf des Kaisers Wunsch die Frauen und Mädchen paarweise ohne Männer. Während dieses kaiserlichen Besuches wurde auch die Hochzeit der bayrischen Prinzessin Susanna mit dem Markgrafen Kasimir von Brandenburg prunkvoll gefeiert, mit der Trauung durch den Kur-

fürsten von Mainz in der Kirche von St. Ulrich. Der Kaiser ließ damals durch den Rat ein Armbrustschießen ausschreiben, für das er eine silberne und eine goldene Schale, einen Ochsen und sechs Ellen Sammet gab, den Handbogenschützen aber setzte er einen Damast als Preis.

Während dieses Reichstages wohnte Luther in dem Karmeliterkloster von St. Anna und mit den beiden Vertretern Nürnbergs traf auch Dürer ein. Der Kaiser besprach mit ihm wohl seine künstlerischen Pläne und wurde von ihm in der prächtigen Kohlezeichnung porträtiert, die sich in der Albertina in Wien befindet und auf der Dürer bemerkt, daß er sie am 28. Juni 1518 zu Augsburg auf der Pfalz hoch oben in seinem kleinen Stüble gemacht habe. Im folgenden Jahre benützte Dürer die Zeichnung als Grundlage für die beiden prächtigen Holzschnittporträts und das Gemälde in Wien, aber schon um die teuren Züge eines Verstorbenen festzuhalten. Der Kaiser scheint, als er am 6. Oktober 1518 die Stadt verließ, geahnt zu haben, daß er das letzte Mal in seinem lieben Augsburg weilte, denn als er bei der Abreise an die Rennsäule auf dem Lechfeld kam, wandte er sich nochmals um, schlug das Kreuz gegen die Stadt und sagte: „Gesegen dich Gott, du liebes Augsburg und alle frommen Bürger drinnen, wohl haben wir manchen guten Mut in dir gehabt; nun werden wir dich nicht mehr sehen."

Die Zeit Maximilians, das letzte Jahrzehnt des 15. und die beiden ersten des 16. Jahrhunderts, ist für Augsburg eine Periode frischesten Aufschwunges, reichsten wirtschaftlichen, regsten geistigen und künstlerischen Lebens. Wer erfüllt von Erinnerungen an Augsburgs Glanz in jenen Tagen heute die Stadt betritt, wird leicht enttäuscht sein, weil gerade jene interessanteste Zeit ihm zuerst keineswegs so wirkungsvoll entgegentritt, wie man es erwartet. Augsburg stand eben mit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts nicht still, es entfaltete sich nach mancher Seite noch glänzender in den Tagen Karls V. und im 17. Jahrhundert gab Elias Holl der Stadt ein neues Gepräge. Das alte Rathaus fiel, die Kirchen wurden verändert, die meisten Häuser umgebaut und von dem, was blieb, noch manches im späten 17. und im 18. Jahrhundert umgestaltet. An innerem Wert können sich jene späteren Perioden mit der Frührenaissance hier nicht messen, aber erfreulich wirkt doch, daß auch die folgenden Jahrhunderte bauten, meißelten und malten, daß sich frisches Leben bis gegen den Ausgang des 18., ja auch im 19. Jahrhundert erhielt.

Studiert man Augsburg jedoch eingehender, so bietet es auch heute noch ein seltenes Bild deutschen Kunstlebens der Frührenaissance. Daß sich dieses so zurückzieht, ist im allgemeinen bezeichnend für deutsche Kunst, im speziellen auch für die Augsburgs, wo man St. Anna oder der Barfüßerkirche so wenig wie heilig Kreuz oder der Dominikanerkirche ihre Bedeutung von der Straße aus ansehen kann, schließlich ist dies aber auch bedingt durch die Eigenart der deutschen Kunst gerade dieser Periode. Ein monumentaler Stil ist ihr nicht eigen. Nach den großartigen Kirchen des Mittelalters trat auf diesem Gebiete ein Stillstand ein und die profane Baukunst bewegt sich noch in zu bescheidenen Ansätzen, erst im späteren 16., vor allem mit dem 17. Jahrhundert gelangt man in der neuen Kunst zum Monumentalen.

Dem Wesen der Renaissance und der speziellen Begabung der schwäbischen, zumal der Augsburger Schule gemäß entfaltet sich ferner die Kunst der Frührenaissance am bedeutendsten in der Malerei. Von dieser aber sehen wir bei einem Gang durch die Straßen wenig, da die Fresken, mit welchen die Augsburger damals ihre Häuser schmückten, verschwunden sind. Man muß deshalb in den Dom, nach St. Anna, St. Jakob, vor allem in die Gemäldegalerie gehen, hier aber tritt uns Augsburgs Malerei der Frührenaissance hochbedeutend entgegen. Im Gegensatz zu der auffälligen, glänzenden Wirkung von Spätrenaissance, Barock und Rokoko will die intimere Frührenaissance überhaupt gesucht, liebevoll studiert und empfunden sein, wer ihr aber so nachgeht, für den bietet Augsburg auch heute noch ein seltenes Bild künstlerischen Schaffens jener Tage auf allen Gebieten, besonders interessant auch durch das frühe und selbständige Herauswachsen der Renaissance aus der Kunst des Mittelalters.

Den innigen Zusammenhang der deutschen Frührenaissance mit dem Mittelalter zeigt schon deutlich, daß die kirchliche Kunst ihre führende Stellung behauptet, was in Augbsurg vor allem der Neubau einiger Kirchen belegt, ein damals in den größeren Städten Deutschlands seltener Fall. Leider wurden diese Kirchen innen und außen stark verändert, zwei auch profaniert, weshalb sie von der Kunstgeschichte weniger beachtet wurden, als es die für die Geschichte der deutschen Renaissance sehr interessanten Bauten verdienten.

St. Ulrich, das zwar im 16. Jahrhundert vollendet, aber hauptsächlich im 15. Jahrhundert gebaut wurde, ist zwar noch ausgesprochen gotisch, aber das Charakteristische ist bereits das Auflösen dieser alternden Kunst, das Suchen nach Neuem. Noch deutlicher zeigt das Ausleben der Gotik die Pfarrkirche St. Georg, deren Neubau um 1490 begonnen und 1505 beendet wurde.

Schon die Anlage von St. Georg ist nüchterner als jene von St. Ulrich, während dieses durch das Querschiff und die Doppelkapelle an dessen Nordseite ganz originelle Wirkungen besitzt, ist St. Georg nur eine dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querschiff, deren breite Seitenschiffe gerade schließen, während dem Mittelschiff ein langer Chor vorliegt. Diese Anlage wurde wohl durch frühere Bauten von St. Georg bestimmt, von denen sich noch der gotische Chor eines südlichen Seitenschiffes und die Anlage des Kreuzganges erhielten, der merkwürdigerweise ähnlich wie beim Dom zu Freising an der Ostseite der Kirche liegt.

Das Detail von St. Georg zeigt gegenüber dem manchmal etwas tollen Suchen nach Neuem bei St. Ulrich starke Ernüchterung, zwar durchschneiden sich die Rippen noch wie dort, aber die Muster der Wölbung sind einfacher, das Maßwerk ist Schablonenarbeit und von dem phantastischen Spiel des Ornamentes ist hier keine Rede mehr. Recht anziehend ist eine fein durchgebildete gotische Türe mit eisernem Gitter am Westende des südlichen Seitenschiffes.

Wie man damals ruhig an der Gotik festhielt, zeigt auch die südlich an die Kirche gebaute Kapelle, deren Gewölbe die Jahreszahl 1506 trägt und noch gotisch ist, ebenso wie das unbedeutende Maßwerk und die gut profilierten Sockel und Kämpfer der beiden Rundpfeiler, welche die drei Bogen stützen, durch die sich die Kapelle nach dem Raum vor dem östlichen Seitenschiff öffnet. Außen an den

Strebepfeilern dieser Kapelle sind in hübsch stilisierten Reliefs die Symbole der vier Evangelisten angebracht.

An St. Ulrich und St. Georg wurde noch gebaut, als um 1502 ein Neubau von hl. Kreuz begonnen wurde, an dessen Westgiebel die Jahreszahl 1503 steht (Abb. 43). Von jenen Kirchen unterscheidet sich hl. Kreuz dadurch, daß es keine Basilika ist, sondern durch die gleiche Höhe der drei Schiffe eine Hallenkirche, deren äußerst schlanke Rundpfeiler den Raum fast einheitlich wirken lassen in aus-

Abb. 44. In der Dominikanerkirche.

gesprochenem Gegensatz zu jenen Basiliken, deren kräftigere, eckige Pfeiler die Scheidung in Schiffe scharf betonen. Diese Behandlung der Stützen findet sich ähnlich in der Franziskanerkirche zu Schwaz in Tirol (1507—1512) und höchst charakteristisch in der Innsbrucker Hofkirche (1553—1563).

Dem Wunsche möglichst einheitlicher Wirkung des Raumes waren ja schon die mittelalterlichen, seit dem 15. Jahrhundert in diesen Gegenden Süddeutschlands immer mehr zur Herrschaft gelangenden Hallenkirchen entgegengekommen, die nähere Kenntnis der italienischen Baukunst konnte in der Renaissance dies Streben nur fördern und sie begründet offenbar in erster Linie diesen gemeinsamen Zug der

drei Kirchen; hl. Kreuz, die älteste derselben, scheint übrigens vorbildlich auf die beiden jüngeren gewirkt zu haben. Mit Schwaz bestanden nahe Beziehungen durch die Fugger und bei der Innsbrucker Hofkirche wurde Jörg Vetter, „der kunstreiche und geschickte Werkmeister von Augsburg", bei den Beratungen zugezogen, auch entwarf er einen jedoch nicht ausgeführten Plan für das Hofstift. Vor allem aber bezieht sich seit seinem Augsburger Aufenthalt zu Anfang des Jahres 1555 der Bauherr der Innsbrucker Kirche, Kaiser Ferdinand, wiederholt auf hl. Kreuz als maßgebendes Vorbild. Die Hofkirche wurde auch nach dem Muster von hl. Kreuz gewölbt und der Innsbrucker Rat schickte den Maler Paul Dan nach Augsburg, um eine sorgfältige Aufnahme der heiligen Kreuzkirche herzustellen.

Bei der ausgeprägten Eigenart und dem historischen Interesse der Kreuzkirche bedauern wir lebhaft, daß sie 1744 durch Verändern der Stützen, die Deckengemälde und Stukkierung so wesentlich umgestaltet wurde, daß nur mehr dürftige Anhaltspunkte vorhanden sind, sich den Bau aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen. Das westliche Pfeilerpaar, zwischen das die Empore gelegt ist und die Westwand beweisen bereits, daß die Kirche als Hallenkirche mit schlanken Rundpfeilern gebaut wurde, deren Gewölbe sich auch erhielten, nur wurden die hübschen gotischen Rippen für die Rokokodekoration abgeschlagen, erhalten haben sie sich oder wenigstens Spuren von ihnen unter der Westempore und in den zweistöckigen Räumen neben dem Chor als Zeugnis, welch feine spätgotische Zier die Kirche einst besaß, was auch die zierliche Tür an der Nordseite bestätigt.

Wesentliche Fortschritte in der angedeuteten Richtung zeigt die originelle Dominikanerkirche (Abb. 44). 1512 ließen die Dominikaner unter dem Prior Johannes Faber ihre baufällige Kirche niederreißen und bis 1515 diesen Bau aufführen, der gleichfalls im 18. Jahrhundert verändert und bei der Profanierung ausgeräumt wurde, so daß die stattliche Halle einen trostlosen Anblick gewährt. Der schöne, lichte Raum wird durch sieben schlanke Rundpfeiler in zwei Schiffe getrennt, eine eigenartige Anlage, die sich aber in Tirol und Bayern mehrfach findet, selten jedoch so großartig. Die Schiffe begleiten niedrige Kapellen und drei solcher Kapellen sind auch dem gerade geschlossenen Chor vorgelegt. Bei dem Rokokoumbau wurden die Pfeiler durch einen Mantel verstärkt, der östlichste Pfeiler erschien nach Abnahme desselben wieder in ursprünglicher Gestalt mit niedrigem Sockel und einfacher gotischer Deckplatte, auf der Gurte und Rippen, die man für die Rokokozier herabschlug, aufsetzten, die Arkaden waren spitzbogig.

Der einzige Schmuck, den die Kirche aus den Tagen ihres Glanzes bewahrte, sind zwei Tafeln an der Nordwand, die Prior Faber 1519 zum Gedächtnis an Kaiser Maximilian und seinen Sohn Philipp von Spanien errichten ließ und zwei an der Südwand von 1520 zur Erinnerung an die Wahl Karls V. und an seinen Bruder Ferdinand. Außer den Inschriften enthalten diese hübsch gearbeiteten Tafeln Wappen und den Rand der östlichen schmückt elegantes, italienisierendes Frührenaissanceornament, jenen der westlichen kleine Wappen. Eine einfache Inschrifttafel an der Westseite berichtet über den Bau der Kirche, an deren Ost- und Westgiebel die Jahreszahl 1514 steht. Ein ansprechendes Bild bietet die Dominikanerkirche vom „Vorderen Lech" aus (Abb. 45), wo ihre Ostkapellen und der stattliche Giebel

über die kleineren Häuser ragen und über das Grün etlicher Bäume und Sträucher. Vom Kreuzgang des Dominikanerklosters wurden drei Hallen verändert, von jenem Bau aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts erhielt sich nur der westliche Arm mit hübsch profilierten Rippen auf zierlichen Konsolen und kleinen, fein ausgeführten Köpfen, originellen Fratzen aller Art, auch den Kopf eines Mohren, eines Hasen und eines Steinbocks treffen wir da.

1512, als die Dominikanerkirche begonnen wurde, vollendete man als westlichen Abschluß des Mittelschiffes von St. Anna die Grabkapelle für Ulrich († 1510),

Abb. 45. Die Dominikanerkirche vom Vorderen Lech aus.

Georg († 1506) und Jakob († 1525) Fugger. Während die Dominikanerkirche doch nur eine eigenartige Um- und Weiterbildung deutscher Gotik ist, bestimmt den Charakter der Grabkapelle des berühmten Handelshauses eine genaue Kenntnis der Architektur Italiens, speziell derjenigen Venedigs, zu dem ja die Fugger die nächsten Beziehungen hatten. Jedoch schließt sich die elegante Dekoration der Kapelle keineswegs an ein bestimmtes, etwa venezianisches Vorbild an, sondern ist frei, entschieden deutsch erfunden und daher sicher die Arbeit eines deutschen, höchst wahrscheinlich die eines Augsburger Architekten. Deutsch ist vor allem das schöne Rippengewölbe der Kapelle, in dessen Schlußstein wir eine hübsche Maria sehen und das Gewölbe der Seitenräume, in die 1833 die Emporen gebaut wurden. In dem damals bau-

lustigen Augsburg standen sicher tüchtige Architekten zur Verfügung, für die es, besonders wenn sie zum Haus Fugger in Beziehung standen, nahe lag, sich in Venedig zu bilden. Italienische Künstler treten erst später irgend bedeutend auf, als die Augsburger, die in Italien lernten, das Verständnis für jene Kunst vorbereitet hatten und die im Beginn des 16. Jahrhunderts so kräftige eigene Produktion erheblich nachzulassen begann. Daß bei der Fuggerkapelle die venezianischen Einflüsse besonders deutlich hervortreten und daher hier auch zuerst von den Forschern gewürdigt wurden, ist dadurch begründet, daß allein dieser Bau gut erhalten ist und das hübsche Material des feinen Sandsteines mit eingelegten roten und schwarzen Marmorplatten, das die Fugger zur Verfügung stellen konnten, jene Einflüße besonders wirkungsvoll zur Geltung kommen läßt, auch mögen dies immerhin Wünsche der Bauherren unterstützt haben, vielleicht auch der Umstand, daß der Baumeister erst vor kurzem Venedig besucht hatte. Die großenteils erhaltene Ausstattung der Kapelle besorgten ebenfalls deutsche, neben den Augsburgern Nürnberger Künstler. Dürer zeichnete Entwürfe für die Epitaphien, die wahrscheinlich Augsburger Bildhauer ausführten, Peter Vischer goß zum Abschluß der Kapelle das Bronzegitter, eine der herrlichsten Schöpfungen der Dekorationskunst der Frührenaissance, das leider nicht hierher gelangte und zu Grunde gegangen ist, auch die Gemälde der Türen der kleinen und der großen Orgel sind tüchtige Werke von Augsburger Malern. All dies zeugt zugleich von dem glücklichen Zusammenarbeiten der drei Künste in jenen Tagen, das auch den anderen Kirchen der Stadt einen hohen Reiz verliehen haben muß, den wir heute kaum mehr ahnen können.

Am 29. März 1498 wurde der Grundstein zu einem Neubau des Katharinenklosters gelegt, zu dem Burkhardt Engelberg und Ulrich Glier den Plan lieferten, von denen letzterer den Bau leitete, der am 2. September 1503 vollendet war. Den 19. Februar 1516 wurde dann auch der Grundstein zum Neubau der Kirche gelegt, für die Hans Engelberg den Plan gemacht und deren Bau Grandner leitete. Am Westgiebel der Kirche lesen wir die Jahreszahl 1516, geweiht wurde sie vom 16. bis 19. November 1517. Die Anlage dieses Baues als zweischiffige Halle mit schlanken Pfeilern ist der eben vollendeten Dominikanerkirche verwandt, das Detail dagegen so sehr der Fuggerkapelle, daß der Gedanke an den gleichen Meister nahe liegt. Das Chorgewölbe und ein vermauertes Fenster an der Nordostseite des Chores deuten auf Veränderungen an der Kirche im 18. Jahrhundert hin, die im 19. Jahrhundert für die Gemäldegalerie umgebaut wurde, welche hier 1835 einzog. Damals wurde der Nordseite der Kirche ohne jede Rücksicht auf die ursprüngliche Architektur eine moderne Fassade vorgelegt und der Chor eingebaut, der Raum wurde in zwei Stockwerke geteilt und der obere Stock durch Zwischenwände in drei Säle getrennt.

Infolge dieser Veränderungen ist es, obgleich Kirche wie Kloster jenes Baues noch stehen, schwer, sich ein Bild ihrer künstlerischen Eigenart zu machen, wozu jedoch das Wenige, was erhalten, sehr lockt, weil es künstlerisch, wie für die Geschichte der deutschen Renaissance von großem Interesse ist. Zunächst läßt sich in der Kirche von jenem Bau, der 1517 vollendet wurde, nur feststellen, daß er eine zweischiffige Hallenkirche war, deren zwischen Gurte gespannte Kreuzgewölbe sieben

schlanke Pfeiler trugen und an der Wand Halbsäulen und Konsolen. Im westlichen Saal, in dem drei Pfeiler stehen, haben sich die Kapitäle und Konsolen, sowie die Dekoration der Gewölbe erhalten. Im mittleren Saal besitzen alle Kapitäle und Konsolen die Form des mittleren Kapitäls des westlichen Saales, die Gewölbedekoration dieses Saales und des Chores wurde beseitigt. Die ursprüngliche Dekoration besitzt also nur mehr der westliche Raum, der mir ehedem die Nonnenempore gebildet zu haben scheint. Auf den schlanken Pfeilern sitzt ein durch Voluten belebtes Frührenaissancekapitäl, auf dem volutenartige Polster liegen, die Gurte sind am Rande gut profiliert, auf den glatten Flächen durch Rosetten geschmückt. Die gotischen Rippen der quadraten Kreuzge-

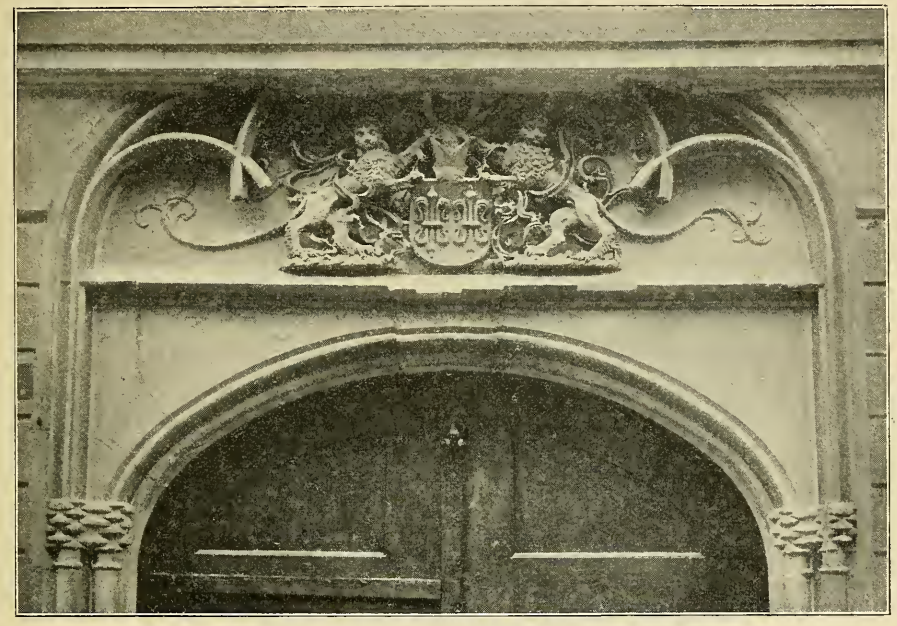

Abb. 46. Portal des Fuggerhauses in der Annastraße.

wölbe münden in Rosetten. Die feingezeichneten Kapitäle und Konsolen wie die Rosetten sind bei gemeinsamer Anlage stets anders durchgebildet und zeigen darin feinen Geschmack und in dem steten Wechsel der Details reiche Erfindung. Kapitäle, Konsolen, Gurte und Rosetten weisen auf die italienische Kunst, während die Rippen des Kreuzgewölbes an die Gotik erinnern, wie auch der Chorschluß aus dem Achteck und in dem Gang südlich der Kirche, in dem sich jetzt die Kabinette der Galerie befinden, die Halbpfeiler mit gotisch profilierten Deckplatten, welche die zwischen Gurte gespannten Kreuzgewölbe tragen. Deutlicher noch zeigt sich der gotische Charakter in dem älteren Kreuzgang mit einfachem schematisch wiederholtem Maßwerk in den Fenstern und gotischen Rippen, denen als Schlußsteine Rosetten von verwandter Form wie jene in der Kirche vorgelegt wurden; ansprechend ist in der Nordostecke des Kreuzganges eine kleine polygone Nische.

Die bürgerliche Baukunst Augsburgs im letzten Jahrzehnt des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist noch gotisch. Ein großes Haus südlich der Residenz, mit hübsch gemeißeltem Wappen und der Jahreszahl 1497, besitzt einen hochragenden Ostgiebel mit kleinen keck aufsteigenden Fialen, die zierliche Dreiblattbogen verbinden.

Das bedeutendste spätgotische Haus aber gehörte den Fuggern, gleich dem ersten der Renaissance. Ulrich Fugger (1441—1510), der die großen Geldgeschäfte mit Fürsten, 1473 mit Kaiser Friedrich III. begann, baute in der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts ein stattliches Haus (Philippine Welserstraße D 289), das mit dem seines Bruders Georg (1453—1506) (Annastraße D 254) zusammenhing (Abb. 46). Wo beide Häuser aneinanderstießen, befand sich ein prunkvolles Arbeitszimmer, wegen der vergoldeten Täfelung die goldene Stube genannt. Die eleganten Portale dieser Häuser mit dem von Löwen gehaltenen Wappen der Fugger, das Friedrich III. Ulrich und Georg verlieh, sind noch vorhanden in dem großen Kaufhaus von Nill, zu dem jene Fuggerhäuser umgebaut wurden, unter pietätvoller Verwertung der äußerst feinen spätgotischen Details. Die reizend profilierten, sehr mannigfaltig gebildeten Türen wurden wieder verwendet, die herrliche Treppe erhalten und vor allem die Arkaden des Hofes, deren Rundpfeiler zierliche Kämpfer und ein höchst elegantes Rippengewölbe tragen, das deutlich den Zusammenhang mit der gleichzeitigen kirchlichen Kunst, vor allem mit St. Ulrich zeigt. Auf italienische Einflüsse weisen nur die stattliche Anlage des Gebäudes und die Gänge des Hofes, da die Säulen mit jonischen Kapitälen, an deren einem wir 1529 lesen, wie diese Jahreszahl beweist, einer späteren Veränderung angehören. Sehr schöne Plafonds aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ganz in der Art jener der Fürstenzimmer des Rathauses, wurden bei dem modernen Umbau wieder freigelegt und hübsch in Stand gesetzt. Es besitzt einen großen Reiz, sich in dem von frischem Leben erfüllten, hübschen und äußerst praktischen modernen Kaufhaus, das die Reste seiner alter Kunst aus den Häusern Ulrich und Georg Fuggers so treu bewahrte, zu vergegenwärtigen, wie jene hier das erste großartige Handelshaus Augsburgs schufen, dessen Anlage und Kunst sicher alle älteren Bauten der Stadt weit überragte.

In nächster Nähe dieser Häuser erhielt sich auch das des Endres Grander, welches dieser für sich und seinen Schwiegersohn Bartholomäus Welser 1511—1514 aufführte (Annastraße D 251), jedoch ist für diese Zeit charakteristisch nur mehr die spätgotische Türe und bei einem Blick ins Erdgeschoß das alte Kreuzgewölbe.

Eine Zierde Augsburgs ist heute noch der Erker des 1504—1506 durch den reichen Handelsherrn Ambrosius Höchstetter erbauten Hauses am Eck von Kesselmarkt und Ludwigstraße (Abb. 47). Von seiner ursprünglichen Schönheit hat das Haus freilich viel verloren, ehedem besaß es einen stattlichen gotischen Giebel, sowie vier rechteckige Erker und war reich bemalt. Erhalten hat sich jedoch der schönste Schmuck des Hauses, das reizende fünfseitige Ecktürmchen, das auf schwungvoll geführten Rippen ruht und reich mit Ornament und Wappen, sowie durch die Bilder zweier Heiligen geschmückt ist und dessen feine spätestgotische Details ganz mit jenen von St. Ulrich und hl. Kreuz übereinstimmen.

Mit Jakob Fugger (1459—1525), Ulrichs und Georgs Bruder, erlangte die

Familie ihre volle Bedeutung, an ihn als den Erbauer (1512—1515) erinnert auch vor allem das stattliche Fuggerhaus in der Maximilianstraße. Da das Haus stets bewohnt war, hat es in fast vier Jahrhunderten natürlich manche Wandlung durchgemacht, aber immerhin weisen schon sein Äußeres und die Höfe noch manches Interessante aus der Erbauungszeit auf.

Jakob Fugger war Domherr, die dringenden Bitten seines Bruders Ulrich bestimmten ihn aber, dem geistlichen Stand zu entsagen, um in das väterliche Ge-

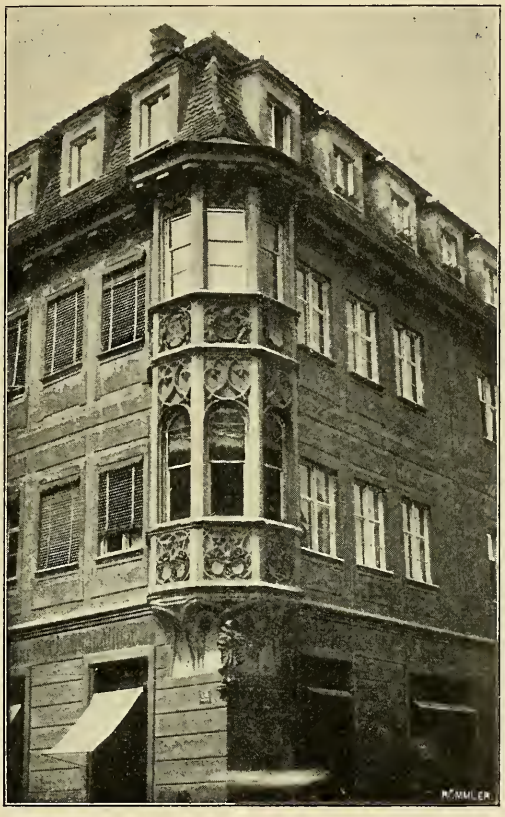

Abb. 47. Erker des Höchstetter Hauses.

schäft einzutreten. Seine Lehrzeit absolvierte er im Fuggerschen Lager in Venedig damals der hohen Schule des Handels, dann bildete er sich auf großen Reisen und gewann dabei den weiten Blick, das sichere Urteil in großen Fragen, denen die Augsburger Handelsherren zu einem guten Teil ihre weltgeschichtliche Bedeutung danken. Der eigentliche Handel mit Spezerei, Wolle, Seide und anderem trat bei ihm zunächst zurück, erhielt aber eine erhöhte Bedeutung, als diesem Amerika und Indien eine neue Welt erschlossen, wozu die Fugger ihre Stützpunkte in Portugal und Frankreich, vor allem aber in Antwerpen hatten. Große Reichtümer erwarben sie jetzt durch den Bergbau in Tirol, Kärnten, Thüringen, Spanien und besonders in Ungarn hier im Bunde mit der Familie Turzo, der sie mehrfach verschwägert

waren. Das Wichtigste jedoch war Jakob Fuggers großes Bankgeschäft, zumal mit Maximilian I., Karl V. und Franz I. von Frankreich. Einen großen Teil seines Reichtumes legte Jakob Fugger in Grundbesitz an, der ihm teils durch Verpfändungen, teils durch Kauf zufiel. Bei alledem wahrte er sich das Interesse für Wissenschaft und Kunst, das sein ursprünglicher Gelehrtenberuf geweckt hatte, er legte eine große Bibliothek an, stattete sein Haus künstlerisch aus und wie die Grabkapelle der Familie, die er bei St. Anna bauen ließ, ist auch dies Haus besonders interessant durch den Einfluß italienischer Kunst.

Daß sich der reiche Handelsherr, der Italien, vor allem Venedig kennen gelernt, in dessen prächtigen Palästen gewohnt hatte, in Augsburg nicht mehr mit dem bescheidenen, vielfach unbequemen mittelalterlichen Haus begnügen wollte und konnte, liegt auf der Hand, um so mehr als der italienische Palast vielfach schon im 15. Jahrhundert auf das Schloß und das reiche Bürgerhaus des südlichsten Deutschlands gewirkt hatte, zumal in Bayern und Tirol, wo die Fugger selbst in Schwaz ein stattliches spätgotisches Haus besaßen, das die Anregungen italienischer Baukunst deutlich erkennen läßt. Trotz alledem ließ jedoch Jakob Fugger in Augsburg keineswegs einen italienischen, am wenigsten die Kopie eines venezianischen Palastes aufführen, sondern ein echt deutsches Bürgerhaus mit mächtigem, steilen Dach, Erkern und Türmchen, die wahrscheinlich 1761 abgebrochen wurden, bei dem uns gewisse Züge der Anlage und Dekoration zeigen, daß der deutsche Baumeister von der italienischen Kunst manches gelernt hatte.

An Italien erinnert, daß das Haus nicht den schmalen Giebel, sondern die stattliche Langseite nach der Maximilianstraße richtet, deren großzügige Anlage ja ebenfalls nach Italien weist, wie die Hauptstraße mancher Städte südlich der Donau, keine aber so großartig wie die dieser wichtigsten Stadt des Verkehrs mit dem Süden.

Das Fuggerpalais hebt sich von den zum Teil recht stattlichen Häusern der Straße durch seine Fresken ab. Diese Bilder aus der Geschichte Augsburgs wurden 1860—1863 von Ferdinand Wagner gemalt, für Jakob Fuggers Bau aber erinnern sie daran, daß er durch Hans Burgkmaiers Wandgemälde geschmückt war, die leider zu Grunde gingen gleich anderen Hausfresken dieser Zeit, die der Stadt ein eigenartig farbenfreudiges Ansehen gaben, deutlich an die Wandgemälde oberitalienischer Paläste erinnerten und dem Wanderer sofort sagten, daß er eine für die Geschichte der Malerei hervorragend interessante Stadt betrete.

Das Erdgeschoß des Fuggerhauses bilden gotische Hallen mit Kreuzgewölben. Eine hübsche gewölbte Halle dieser Art mit spätgotischen Pfeilern erhielt sich auch im Erdgeschoß des Hauses D 220 in der Annastraße.

An Italien erinnern im Fuggerhaus besonders die Höfe (Abb. 48), der charakteristische Mittelpunkt italienischer Paläste, während sie dem deutschen Haus ursprünglich, zumal in dieser Bildung nicht eigen waren. Ein gar feines Kunstwerk war der 1515 ausgemalte kleine Hof, dessen architektonische Details, wenn auch gröber ausgeführt, jenen der Fuggerkapelle bei St. Anna sehr verwandt sind. Die Arkaden des Erdgeschosses, die Idee des malerischen Schmuckes, wovon sich leider nur spärliche Reste erhielten, weisen nach Italien, aber die entzückend un-

regelmäßige Anlage, die liebevoll durchgeführte, reiche Dekoration eines so bescheidenen und zurückgezogenen Raumes ist so echt deutsch, wie es die Bilder gewesen sein müssen, die unter den Fenstern Ereignisse der Zeit Maximilians I. darstellten und dem Ganzen einen heiteren launigen Schmuck nicht eine streng gegliederte, feierliche architektonische Dekoration gaben und geben wollten. Das Höfchen öffnete sich südlich gegen einen zweiten, etwas größeren Arkadenhof, an den gegen den Zeugplatz hin ein dritter stößt.

Jakob Fugger, der dieses prächtige Haus baute und auf das feinste ausstattete, hat sich ein noch schöneres Denkmal in der Fuggerei gesetzt, jener merkwürdigen Armenstadt, die sich scheinbar nur wenig von der Zeit berührt, in der Jakober-

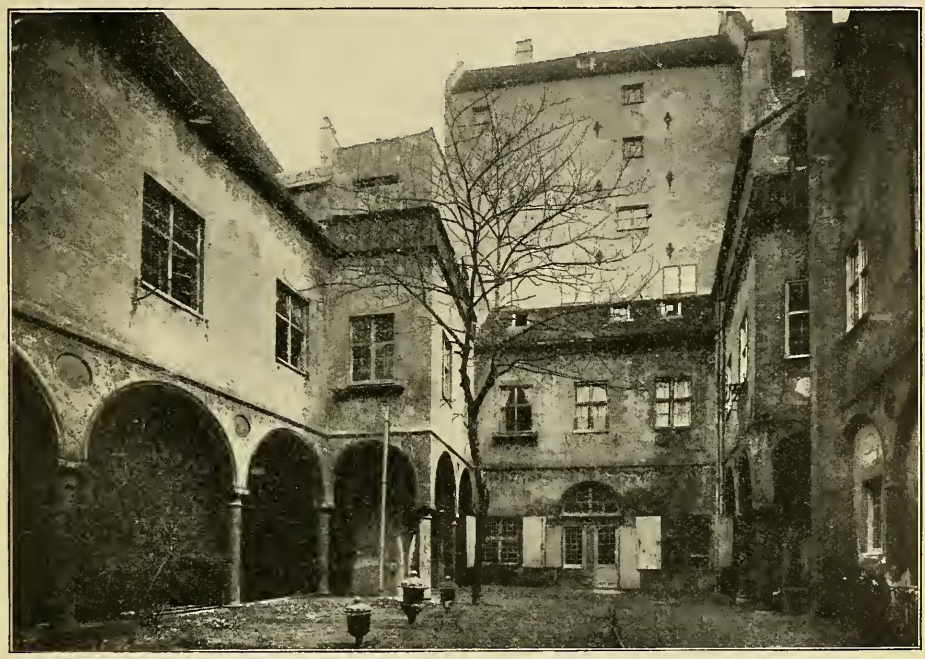

Abb. 48. Höfchen von 1515 im Fuggerhaus.

Vorstadt erhielt, deren stille saubere Gäßchen heute noch so lebendig an die edle Gesinnung des reichen Mannes erinnern, an den Dank, den hier viele Generationen für den Stifter im Herzen trugen.

Von den seltenen Resten bürgerlicher Baukunst dieser Zeit hat das stattliche Weberzunfthaus von 1517 nach der Maximilianstraße einen schlichten Giebel, während jener der Westseite ähnlich dem ein Jahr vorher erbauten Westgiebel der Katharinenkirche gegliedert ist. Ein beachtenswerter, fein durchgeführter Bau, wohl der Frühzeit des 16. Jahrhunderts, findet sich in der Kapuzinergasse, rückwärts an das Haus B 28 der Maximilianstraße stoßend. Die Loggia des ersten und zweiten Stockes öffnete sich hier in vier weitgespannten Bogen, von Pfeilern mit Halbsäulen getragen, deren Kapitäle im ersten Stock phantasievolle reichere, im zweiten die einfache toskanische Form haben, zwischen den Bogen sind Medaillons mit Köpfen

und Wappen angebracht, das Gewölbe besitzt feine, noch leise an die Gotik erinnernde Rippen.

Uber der Tür zum Kreuzgang neben der Barfüßerkirche besagt eine Inschrift, daß Johannes Faber, der Erbauer der Dominikanerkirche, 1519 dies Gebäude ausführen ließ; ein Neubau des südlich an die Barfüßerkirche stoßenden Jakobsstiftes wird auch 1541—1543 berichtet. Die ausgedehnte Anlage des Stiftes, das später, zumal im 18. Jahrhundert, manche Veränderungen erfuhr, geht in der Hauptsache mit den stattlichen gewölbten Gängen, der alten Küche und anderem sicher noch auf diese Bauten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, auf dessen Frühzeit die Reste hübscher Ornamentmalereien über den Fenstern im Hof weisen, ebenso eine Tür mit spätest gotischem Rahmen. Der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören auch die beiden großen Renaissancefenster an, deren oberes durch eine Säule, das untere durch einen Pfeiler geteilt wird, die auf den nach der Straße zu offenen Hof gehen. Aus diesem Hof hat man einen reizenden Blick auf die Maria Sternkirche mit ihrem originellen von Hans Holl 1575—1576 erbauten Türmchen, an dem sich noch zierliche gotisierende Ornamente finden und über dem stattlich das Werk seines Sohnes Elias, der Ostgiebel des Rathauses, emporragt, flankiert durch die beiden Treppentürme.

Abb. 49. Epitaph Klieber von 1498.

7. Plastik und Kunstgewerbe der Frührenaissance.

Für den Anschluß der Plastik des 15. Jahrhunderts an die vorausgehende Periode, zugleich auch für manche Fortschritte gegenüber dieser, sind einige tüchtige Epitaphien des Domkreuzganges bezeichnend. Originell und lebendig erfaßt ist von 1494 die Pietà des Epitaphs für Bartholomäus von Welden (Westflügel, drittes Joch von Norden), während die Beweinung Christi aus demselben Jahre auf dem Epitaph des Kanonikus Klingen (Ostflügel, drittes Joch von Süden) in dem leidenschaftlichen Ausbruch des Schmerzes nach packendem Ausdruck strebt.

Gutes Naturstudium und auffallend malerische Behandlung interessieren bei der Anna selbdritt des Klieberschen Epitaphs von 1498 (Ostflügel, viertes Joch von Süden; Abb. 49). Dem frischen, dicken Kindchen auf dem Schoß der Großmutter reicht Maria eine kleine Gabe, freundlich faßt die Hand der Maria die Mutter Anna, deren ernstes besorgtes, durch die mütterliche Liebe auch etwas versorgtes Antlitz fein empfunden ist.

Abb. 50. Grabdenkmal des hl. Simpert von 1492.

Auch in anderen Kirchen finden sich gute Skulpturen dieser Zeit, wie z. B. in St. Anna ein Grabstein mit den Wappen der Funk und Herwart von 1496 oder in St. Georg das Epitaph für Abt Laurentius Telmann, auf welchem Petrus den Abt dem Ecce-Homo empfiehlt, eine tüchtige Arbeit jenes malerisch beeinflußten Stiles, besonders fesselnd in dem schmerzvoll bewegten Kopf des Heilandes. In einen Altar aus Holz im Diözesanmuseum, in dessen Mitte sich eine Maria aus der Zeit um 1520 befindet, sind acht fein in Solenhoferstein gearbeitete Reliefs des Marienlebens aus dem Ende des 15. Jahrhunderts eingelassen.

Ein Hauptwerk der Augsburger Plastik des letzten Jahrzehntes des 15. Jahrhunderts ist die Deckplatte vom Hochgrab des hl. Simpert (Abb. 50), die 1492 entstand und aus St. Ulrich in das bayrische Nationalmuseum nach München kam. Das trefflich individualisierte Porträt des Bischofs, natürlich ein Phantasiegebilde, da Simpert 778 bis 807 Bischof von Augsburg war, ist durch seinen geläuterten Geschmack und die feine sehr malerische Formgebung ein vorzüglicher Repräsentant dieser Blütezeit Augsburgs. Als bezeichnend für die Vielseitigkeit der Augsburger Kunst dieser Tage mag erwähnt werden, daß in demselben Jahre 1492 der Goldschmied Georg Seld das reizende, jetzt in der reichen Kapelle zu München aufbewahrte Silberaltärchen für Kanonikus Bernhard Adelmann in Eichstätt fertigte, ein Kleinod mittelalterlicher Goldschmiedekunst, in einzelnen Ornamenten schon italienisch beeinflußt, und daß mit dem folgenden Jahre die erhaltenen Werke des älteren Holbein einsetzen.

Die Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts tritt zu jener des späten 15. keineswegs in bewußten Gegensatz, in Augsburg noch weniger als anderwärts, da schon seit einem Jahrzehnt die mehr malerische Richtung eingesetzt, der Geschmack sich geklärt, der Sinn für richtigere Formen, feineres Naturstudium sich ausgebildet hatte. Die Gegensätze zwischen dem alten und neuen Stil verschärfen sich erst

allmählich und die italienischen Einflüsse, die hierzu wesentlich beitragen, wirken auf die deutsche Plastik, zumal die kirchliche, weniger und langsamer, als man gewöhnlich glaubt. Das Ornament wird zwar schon im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stark von Italien beeinflußt, der Stil der Plastik dagegen wandelt sich wesentlich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Für diesen Verlauf sind vor allem wieder die Epitaphien im Domkreuzgang interessant, von denen zahlreiche dem späten 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören.

Das ruhige Fortgehen in alten Bahnen charakterisiert z. B. das Epitaph

Abb. 51. Epitaph Ocko, 1503.

Wilhelm Peuschers von 1500 mit Maria und Heiligen (Westflügel, zweites Joch von Norden) oder von 1501 jenes des Christoph von Knöringen (Westflügel, Rokokopartie), bei dem Buch und Nähzeug auf dem Arbeitstisch der Jungfrau Maria für die etwas eingehendere Schilderung charakteristisch sind, die leicht etwas kleinlich wird, gerade so wie der Wunsch im Gegensatz zu der alten leicht steifen Art lebendig zu wirken, nicht selten zu unmotiviert heftigen Bewegungen führt, wie hier bei St. Christoph.

In St. Moritz greift der Grabstein Sigismund Gossenbrots von 1500 durch Wiedergabe der Leiche des Verstorbenen den Gedanken des Denkmals des Kardinals von Schaumburg von 1465 wieder auf, aber der Kadaver wird jetzt weit realisti-

scher dargestellt. Ansprechend macht sich dagegen die Zunahme sorgfältigen Naturstudiums und der mehr malerische Stil in dem trefflichen Brustbild des Doktors Adolf Occo von 1503 im Ostflügel des Domkreuzganges geltend, der in einem Buche blättert, das vor ihm liegt, während andere zur Seite stehen (Abb. 51). Eine recht gewandte Arbeit des ersten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts ist in St. Moritz ein Relief der Taufe Christi mit Bartholomäus, dem knienden Stifter

Abb. 52. Grabdenkmal Bischofs Friedrich von Hohenzollern, † 1505.

und einem ritterlichen Heiligen im Vordergrunde. Dieses Bronzerelief erinnert zugleich an die damalige Bedeutung der Augsburger Gießerei, die ja auch zweiunddreißig leider verlorene Brustbilder zum Maximiliansdenkmal lieferte.

Hans Beierlin, der Meister des Grabsteines für Bischof Friedrich von Hohenzollern in der Gertrudkapelle des Domes, war nach diesem mit seinem Namen bezeichneten Denkmal von 1505 ein tüchtiger Bildhauer. Am Fuße des Kruzifixes in einer gotischen Kirche stehen Johannes zu Christus aufblickend und Maria in stillem, schmerzlichen Gebet, während Magdalena den Kreuzesstamm umschlingt; im Vordergrunde kniet der Bischof, beschützt durch den hl. Andreas (Abb. 52). Im

wesentlichen die gleiche Komposition hat Beierlins Relief auf dem Grabstein des 1496 gestorbenen Bischofs Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt, ein Vergleich beider aber zeigt, daß der Künstler in den etwa neun Jahren erhebliche

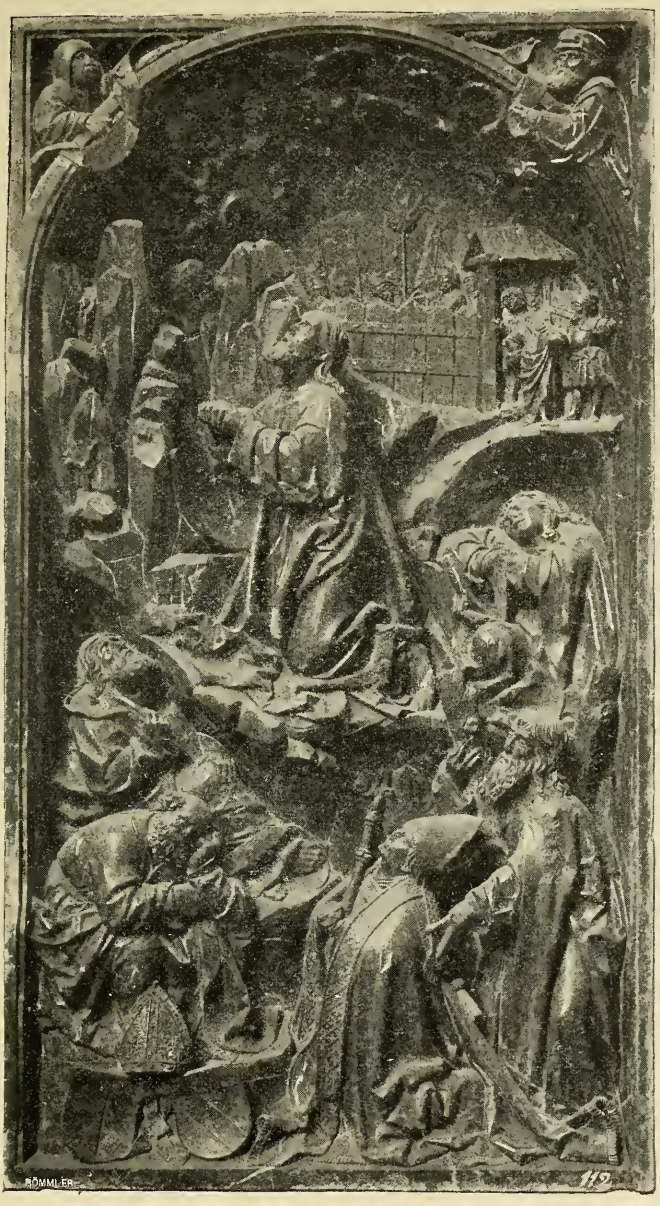

Abb. 53. Grabdenkmal Bischofs Heinrich von Lichtenau, † 1517.

Fortschritte machte, die Architektur des Augsburger Reliefs ist besser gegliedert, feiner durchgeführt und durch manche geschickte Änderung wie ein leises Drehen der Figuren am Kreuzesstamm schließt sich die Gruppe viel hübscher zusammen.

Gegenüber dem Denkmal Friedrichs von Hohenzollern ist das Epitaph des 1517 gestorbenen Bischofs Heinrich von Lichtenau eingelassen mit Christi Gebet am Ölberg (Abb. 53). Wir haben hier wohl ein Werk desselben Künstlers, da dieser aber schon 1508—1509 starb, muß es noch zu Lebzeiten des Bischofs gefertigt worden sein, was sein Stil bestätigt, der 1517 in Augsburg nicht mehr denkbar ist. Dieser Stil ist noch ausgesprochen mittelalterlich, aber die Charaktere sind schärfer ausgeprägt, das Empfinden ist gegenüber den gotischen Skulpturen Augsburgs

Abb. 54. Epitaph Hürnheim, 1517.

bedeutend vertieft. Prächtige, deutsche Charakterköpfe sind die Propheten in den oberen Ecken des Steines, fein beobachtet ist das Porträt des Bischofs und sein Patron, der ehrwürdige, gemütvolle Andreas, ergreifend wirkt der heftige Seelenkampf Christi, der doch zugleich so fest und vertrauensvoll betet, so edel und maßvoll im Ausdruck ist. Welch inneres Leben liegt in den Jüngern, die tief bekümmert den Heiland zu diesem schweren Gang geleiteten, jetzt einen Augenblick vom Schlafe übermannt werden, während er im Ringen mit dem Tode betet: „Doch nicht mein, sondern Dein Wille geschehe." Es ist eine der tiefsten Darstellungen dieses erschütternden Vorwurfes, der Dürer unablässig beschäftigte, neben den der Augsburger Steinmetz hier würdig tritt, denn wenn sein Werk auch nicht

blendend, ja nicht einmal formvollendet ist, so ist es doch wahrhaft seelenvoll, so schlicht, innig und ergreifend ist es in seinen leicht erkennbaren Schranken, wie in den versteckten tiefen Vorzügen ein echt deutsches Werk.

In der mittelalterlichen Baukunst offenbart sich der religiöse Sinn des deutschen Volkes am großartigsten, besonders innig und tief, oft auch gar anmutig spricht er aus der Plastik, die sich so mühsam, weil so selbständig, deshalb aber auch prächtig eigenartig zu freierem Ausdruck durchringt. Die Meisterschaft der

Abb. 55. Epitaph Hierenberger-Meler, um 1517.

Form steigert sich seit der Renaissance, an innerem Werte aber steht diese formgewandte Kunst meist erheblich zurück hinter dem oft so ergreifenden Ringen nach Ausdruck während des Mittelalters und der ersten freien Aussprache am Schlusse desselben und zu Beginn der Renaissance.

Zu dieser glänzenderen, effektvolleren Kunst, die natürlich die italienischen Einflüsse nachdrücklich unterstützen, leiten einige Epitaphien des Domkreuzganges aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts über, so die geschickt und lebendig erfaßte Kreuzigung des Fröhlichschen Epitaphs von 1513 (Westflügel, sechstes Joch von Norden), der von den Kanonikern von St. Peter etwa 1515 gestiftete

Petrus in hübschem Frührenaissance-Rahmen (Nordflügel, achtes Joch von Ost). Das in der Folge immer mehr übliche, ganz flache, malerische Relief zeigt schon das Hürnheimsche Epitaph von 1517 (Westflügel, viertes Joch von Norden; Abb. 54)

Abb. 56. Relief aus der Grabkapelle der Fugger bei St. Anna.

und noch mehr das geschickte Relief der Anbetung der Könige des Wolfstein-Epitaphs von 1519 (Nordflügel, siebentes Joch von Osten).

Das beste Werk dieser Gruppe, das Doppelepitaph der Kanoniker Zierenberger († 1507) und Meler († 1517), wurde wohl bald nach dem Tode des letztgenannten gesetzt (Ostflügel, achtes Joch von Osten). Die Reliefs der Kreuzigung und Beweinung Christi, denen noch einzelne Heilige und die Stifter beigegeben sind,

werden durch einfache aber hübsche Renaissancearchitektur umrahmt, die ein Rundgiebel mit trefflichen Skulpturen krönt. Feiner Geschmack und Sinn für anmutige Formen erfreuen besonders an Gestalten wie Barbara und Katharina, der Stil

Abb. 57. Relief der Fuggerkapelle bei St. Anna.

wird noch wesentlich durch die alten Traditionen bestimmt, mehrfach klingt auch noch das tiefe Empfinden mittelalterlicher Kunst nach (Abb. 55). Auch außerhalb des Domkreuzganges sind Zeugen der Geschicklichkeit der Augsburger Plastik dieser Tage häufig, zum Besten hiervon gehört das Epitaph für Abt Mörlin, das aus St. Ulrich in das Maximiliansmuseum kam.

Die nächste Phase dieser Entwickelung vertreten drei Hans Daucher zu-

geschriebene Reliefs in St. Ulrich: Kreuztragung, Kreuzabnahme und Christus in der Vorhölle, sie stammen aus der Markuskapelle der Fuggerei. In Solenhoferstein höchst virtuos ausgeführt, stehen sie an innerem Gehalt weit hinter der älteren Kunst zurück. Auf diesen Reliefs steht jetzt eine etwa gleichzeitige, dreiviertellebensgroße Freigruppe aus dem Fuggerschen Schlosse Kirchheim, die den vom Kreuze abgenommenen Christus darstellt, von Magdalena unterstützt, während Maria und Johannes seine ausgestreckten Hände ergreifen. Das unschöne, gesuchte Motiv des stehenden durch die Freunde gehaltenen Leichnams kann nicht ansprechen und es fehlt dieser Kunst wahres Empfinden, sie wird zunehmend leerer und äußerlicher, aber das tüchtige Können muß man achten, das der Augsburger Kunst auch solchen Ruf verschaffte, daß Adolf Daucher aus Augsburg der Hochaltar für Annaberg in Sachsen übertragen wurde. Wohl in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehört der etwas überlebensgroße Salvator mundi in St. Georg, mit feinem Formengefühl geschaffen, eine wirklich edle Figur, leise öffnet er den Mund zur Rede, die Linke hat er segnend erhoben, die Rechte hält die Weltkugel.

Das glänzendste Werk der Augsburger Plastik dieser Zeit sind die um 1512 ausgeführten Reliefs der Fuggerschen Grabkapelle (Abb. 56 und 57), gleichfalls aus Solenhofer Kalkstein gefertigt. Trotz mancher Verwandtschaft mit den genannten Arbeiten und anderen Werken der Augsburger Plastik besitzen sie viel Eigenartiges und überragen das meiste, weil die Fugger hier eine besonders bedeutende Aufgabe und ausnehmend große Mittel zu Verfügung stellten, vor allem aber auch weil Dürer die Entwürfe zeichnete. Von Simsons Kampf gegen die Philister und der Auferstehung Christi haben sich die Dürerschen Skizzen in Berlin und Wien erhalten, sicher lieferte er auch solche für die beiden anderen Reliefs mit den Wappen der Fugger. Der Bildhauer hielt sich sorgfältig an Dürers Ideenskizzen, ganz freilich konnte er ihnen nicht folgen, zum Teil durch Dürers Schuld, da manche rein malerische Effekte sich plastisch nicht wiedergeben ließen, worauf Dürer wenig Rücksicht nahm. Die Reliefs sind gewiß nicht einwandfrei, das Zusammenarbeiten von Maler und Bildhauer wirkte nicht durchweg glücklich. Will man jedoch den Absichten der Künstler gerecht werden, so muß man vor allem festhalten, daß das Werk lediglich dekorativ gedacht ist, allerdings in der feinen Weise der Frührenaissance. Eine großartige Darstellung der Auferstehung oder von Simsons Kampf wollte der Künstler sowenig geben, wie bedeutende Porträts der Verstorbenen, eine erschütternde Klage um diese oder eine glänzende Verherrlichung des reichen Handelshauses und doch gibt er dies alles, aber er deutet es nur leise an in dem reichen Schmuck der Kapelle mit ihrem phantasievollen, feinen Ornament, mit den reizenden Putten und den trauernden Satyrn. Als Ganzes muß diese Kapelle ein unvergleichliches Werk deutscher Renaissance gewesen sein, geschmückt durch diese feinen Reliefs und die heut gleichfalls noch an ursprünglicher Stelle erhaltenen Orgeln, bildete den künstlerischen Mittelpunkt ein sicher bedeutender Altar, zu beiden Seiten standen zierlich geschnitzte Chorstühle, von denen die schönen Halbfiguren im Berliner Museum herrühren und einen wahrhaft prächtigen Abschluß hätte diese Kapelle durch das bei Peter Vischer bestellte Gitter erhalten.

Während die Blüte der Augsburger Steinplastik im letzten Jahrzehnt des

15. und im 16. Jahrhundert heute noch eine stattliche Reihe von Denkmalen bezeugen, hat sich von der sicher nicht minder reichen und bedeutenden Holzplastik in Augsburg selbst nur äußerst wenig erhalten. Das umfangreichste Werk ist das 1495 von Domdekan Ulrich von Rechberg gestiftete westliche Chorgestühl des Domes, ein interessantes Seitenstück zu dem etwa sechzig Jahre älteren östlichen Chorgestühl. Köpfe von Tieren, sowie ernste und humorvolle von Menschen zieren dasselbe und unter den letzteren manche so prächtige Karikaturen, daß sich ihrer selbst Dürer und Leonardo nicht zu schämen brauchten; auch die Freigruppen an den Enden des Gestühles sind originell erfunden und flott ausgeführt; auf der Südseite: Judith, der Kampf eines Mannes mit einem Drachen, Kain und Abel, Jonas; auf der Nordseite: ein Mann erschlägt ein Untier mit der Keule, David köpft Goliath, Simson, Jahel tödet Sisara.

Nicht ein einziger Altar aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhielt sich in Augsburg, sondern nur ganz wenige zerstreute Figuren, unter denen zum schönsten die etwa dreiviertellebensgroße Maria im Chorumgang des Domes gehört, die über einem reizenden Engel schwebt, der Orgel spielt. Die Bewegung der fein empfundenen Gestalt wird, was hier besonders glücklich, nur leise angedeutet, die Falten meiden alles Kleinliche, ihr einfacher Zug, wie der schöne Fluß der Haare, der zarte Kopf sind bezeichnend für den Schönheitssinn der Augsburger Schule zu Ausgang des Mittelalters. Eine anmutige, wenn auch nicht sonderlich bedeutende Gruppe vom Ende des 15. Jahrhunderts ist die Anna selbdritt in St. Peter; sehr hübsch ist eine sitzende halblebensgroße Maria gleicher Zeit, die dem Kind einen Apfel reicht und die aus dem Dom in das Diözesanmuseum kam.

Ein Relief der Kreuzigung vom Ende des 15. Jahrhunderts im nördlichen Querschiff des Domes interessiert durch die lebendige Reitergruppe am Kreuzesstamm und den Versuch, den Schmerz der Angehörigen Christi zu geben. Für dieses Steigern in Leben und Empfindung ist noch interessanter ein Kruzifix im nördlichen Seitenschiff des Domes aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Der gut durchgebildete Körper läßt feine Naturbeobachtung erkennen, gesteigertes Leben zeigen schon das flatternde Lendentuch und die wehenden Haare, ergreifend aber spricht es aus dem edlen Kopf mit dem schmerzvoll geöffneten Mund, den beinahe geschlossenen Augen. Es ist ein Werk würdig der Zeit, in der diese tiefsten Seiten christlicher Kunst ihren innigsten Ausdruck erhielten durch Dürer.

Ein Allerheiligenaltar aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, den man ohne genügenden Grund als ein Werk des Ulmer Meisters M. Schaffner bezeichnete, kam aus der Kirche hl. Kreuz in die Gertrudenkapelle des Domes. Der Tod Mariä, das Schnitzwerk des Schreines, wird durch die moderne Bemalung stark beeinträchtigt, auch stören an ihm manche Mißgriffe in den Körperverhältnissen und Bewegungen, sowie das Oberflächliche mancher Köpfe. Wirkungsvoll ist dagegen die lebendige Auffassung der verschiedenartigen Charaktere der zuweilen sogar allzustark bewegten Apostel, die Gebete lesend und klagend um Maria sitzen, knien oder stehen; innig empfunden ist die Gruppe von Johannes und Maria, die niederknien, um das Sterbegebet zu sprechen. Ein hübsches und originelles Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ist die hl. Felicitas mit ihren sieben Söhnen im

Diözesanmuseum, eine weitere Darstellung derselben Heiligen aus gleicher Zeit findet sich in St. Peter.

Vom Kunstgewerbe des späteren Mittelalters treffen wir in Augsburg nur wenige, allerdings aber meist kostbare Stücke. Bei den älteren ist fraglich, ob sie

Abb. 58. Reliquiar mit dem Schweißtuche des hl. Ulrich, 1506.

hier entstanden, dagegen ist es sicher bei den hervorragenden Arbeiten vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Aus dem 14. Jahrhundert besitzt die Kirche hl. Kreuz ein prächtiges Vortragskreuz, dessen Enden Emails auf Silber schmücken, die einen französischen Ursprung des Werkes nahe legen. Drei interessante Schmuckkästchen des 14. Jahrhunderts finden sich im Diözesanmuseum, einer mit zahlreichen Wappen bemalt, besonders

schön ist ein gut erhaltenes kleines Kästchen, auf dessen Deckel der Ritter vor der Jungfrau kniet, die ihm den Kranz reicht und ein Ritter von der Schönen den Helm empfängt.

Eine feine in Silber getriebene Madonna vom Ende des 15. Jahrhunderts, deren Kind auf der linken Hand einen Papagei trägt, besitzt das Diözesanmuseum. Ein Werk des berühmten Augsburger Goldschmiedes Georg Seld, der 1492 das jetzt in München befindliche Prachtaltärchen arbeitete, bewahrt die Kirche von hl. Kreuz. Das Sakrar Konrads von Lindau von 1205 wurde nämlich 1494 durch Georg Seld mit gotischen Füßen versehen, erhielt an den Ecken kleine Strebepfeiler, an denen zwei Engel, David und Sebastian stehen, und wurde durch eine Kreuzigungsgruppe unter zierlicher gotischer Strebenarchitektur bekrönt.

Ein reizendes Kunstwerk ist in St. Ulrich die Hülle des Ulrichskreuzes von Nikolaus Seld für Abt Johann von Giltlingen gefertigt. Ein echtes Prunkstück feinsten Geschmackes zeigt sie auf der einen Seite zierlich gefaßte Perlen und Edelsteine zwischen hübsch stilisiertem spätgotischen Blattwerk, eingerahmt durch geflochtene Äste, auf der anderen Seite ist die Schlacht auf dem Lechfeld fein graviert, der Sieg über die Hunnen durch das Kreuz, das ein Engel dem hl. Ulrich überbringt. St. Ulrich besitzt auch ein kunstgewerbliches Kleinod der Frührenaissance, die silberne Fassung des Schweißtuches des hl. Ulrich von 1506 (Abb. 58). Feines Renaissanceornament und an den Seitenflächen hübsch gravierte Figuren von Maria und sieben Heiligen schmücken den Rahmen der Reliquie, an dessen Untersatz das Bildnis des Stifters Domdekan Wolfgang Zillenhardt und jenes Leonhard Wagners angebracht ist, während in dem zierlichen giebelbekrönten Aufbau trefflich modellierte Figuren stehen: St. Ulrich und zwei Engel mit den emaillierten Wappen von St. Ulrich und Afra. Ein Prunkstück der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist ein großes Altarkreuz im Diözesanmuseum, in den Kreuzenden mit silbernen Reliefs der Passion und Himmelfahrt, auf den Balken mit graviertem Renaissanceornament und besonders ausgezeichnet durch schönes freigearbeitetes Ornament mit Drachen und weiblichen Figuren an den Schmalseiten.

Abb. 59. Verschmähung von Joachims Opfer. Hans Holbein der ältere, 1493.

8. Die Malerei der Frührenaissance. Hans Holbein der Vater. Hans Burgkmaier.

Die Malerei Augsburgs in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte, sie wirkt weit über Augsburg hinaus, weshalb sich ihr auch das Interesse der künstlerisch gebildeten Welt zuwandte und deren Galerien im Erwerb der Gemälde und Zeichnungen der Augsburger Schule dieser Zeit wetteiferten. Wer dieselbe in vollem Umfang studiert, muß deshalb vielfach über Augsburg hinausgreifen; wer aber beobachten will, unter welchen Lebensverhältnissen sie aufblühte, muß nach Augsburg

gehen, das immer noch ein glänzendes und hier besonders wirkungsvolles Bild der Schule bietet, trotz all dem, was zu künstlerischer Anregung und Bildung im Laufe der Zeit in andere Städte wanderte.

Hans Holbein der Vater und Hans Burgkmaier, die hervorragendsten Meister, zeigen Eigenart und historische Bedeutung der Schule, die sie ja wesentlich bestimmten, am interessantesten, und Augsburg besitzt noch eine stattliche Reihe ihrer besten Werke, zumal in der Königlichen Gemäldegalerie. Diese hochwichtige Sammlung wurde 1833—1835 durch König Ludwig I. begründet, der mit seinem historischen Verständnis an diesem Hauptplatz der schwäbischen Malerei dieselbe würdig vertreten wünschte. Den wichtigsten Bestand für die Augsburger Schule erhielt die Sammlung durch Gemälde aus den Kirchen und Klöstern der Stadt, denen aber noch vieles hinzugefügt wurde, was anderweitig in den bayrischen Staatsbesitz gelangte. Die Galerie wurde in dem Katharinenkloster, hauptsächlich in dessen hierfür umgebauter Kirche aufgestellt, in dem Kloster, das selbst den bedeutendsten Beitrag zur Sammlung lieferte.

Hans Holbein der Vater wurde wahrscheinlich um 1460 zu Augsburg geboren, Hans Burgkmaier 1473. Der Altersunterschied ist also nicht sehr erheblich, aber groß genug, daß der ältere von wesentlichem Einfluß auf den jüngeren sein, ihre historische Bedeutung sich wesentlich verschieden gestalten konnte. Holbein ist in einer Reihe seiner feinsten Werke noch ein echt mittelalterlicher Meister, interessiert vor allem auch dadurch, wie er den Weg zur neuen Weise sucht und findet, Burgkmaiers Hauptbedeutung dagegen liegt darin, daß er einer ihrer frühesten Vertreter in Deutschland ist.

Die Werke Holbeins des älteren sind wegen seiner hohen Bedeutung und des dadurch bedingten allgemeinen Interesses für seine Kunst weit zerstreut. In Augsburg, München, Nürnberg, Frankfurt a. M., Donaueschingen, Basel, Darmstadt, Wien, Eichstätt und Prag finden wir seine Gemälde, Basel, Berlin, Kopenhagen, Weimar, Bamberg und andere teilen sich in den Schatz seiner Silberstiftzeichnungen, deren prächtige Porträts und Studien so lebendig in das Augsburg jener Tage und in die Werkstatt des Künstlers einführen. Der Maler ist aber doch schließlich bei Holbein die Hauptsache, und ihn, zumal seine Entwickelung, muß man vor allem in seiner Vaterstadt Augsburg, an der Stätte seines Wirkens studieren.

Das früheste, sichere Werk Holbeins sind vier Bilder im Dom von einem Marienaltar der Reichsabtei Weingarten bei Ravensburg. Auf dem ersten 1493 datierten Bilde weist der Priester Joachims Opfer zurück (Abb. 59), dieser flieht deshalb betrübt in die Wüste, dort aber bringt ihm der Engel die frohe Botschaft, daß Anna mit Nachkommenschaft gesegnet sei. Er kehrt daher im Hintergrunde des zweiten Bildes zu Anna zurück und begegnet ihr an der goldenen Pforte des Tempels, im Vordergrund dieses Bildes ist die Geburt Mariä dargestellt (Abb. 60), deren Tempelgang das dritte Gemälde bringt, während wir auf dem vierten die Darstellung Christi sehen, auf diesem steht nochmals die Jahreszahl 1493, sowie Holbeins Name und der des Bildhauers Michael Erhart, der die leider verlorene Mittelgruppe des Altars schnitzte.

Die einfache Darstellung in wenigen großen Figuren gibt diesen Bildern etwas

Feierliches. Diese Beschränkung der Zahl der Figuren, wie in der Schilderung der Umgebung erklärt sich aber gleichwohl in erster Linie nicht aus selbständigen künstlerischen Erwägungen, sondern aus dem Zusammenhang mit der älteren deutschen Kunst, die möglichst knapp erzählt, in ausgesprochenem Gegensatz zu der breiten Schilderung der gleichzeitigen, ja auch früheren Niederländer mit ihrer Fülle von

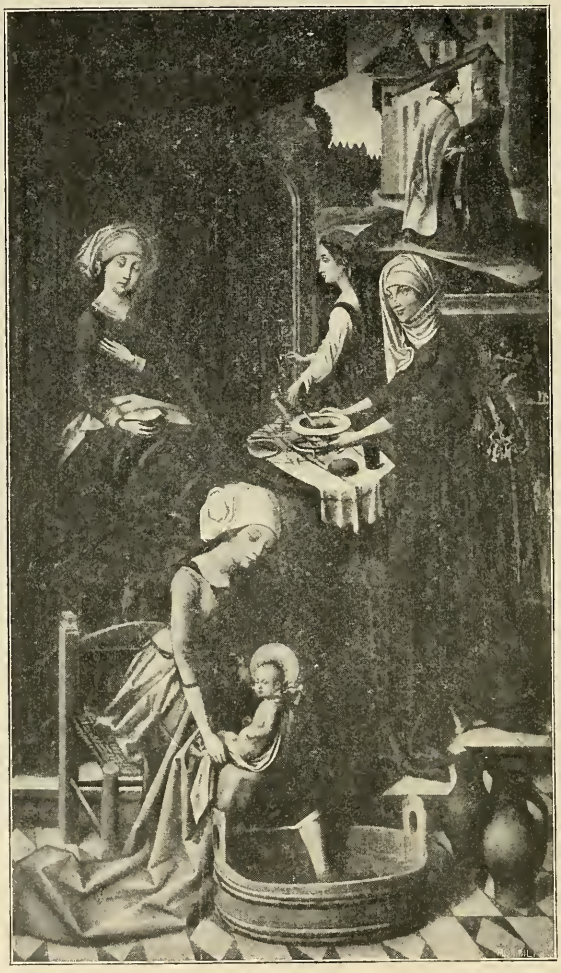

Abb. 60. Geburt Mariä. Hans Holbein der ältere, 1493.

Details. Die Halle des Tempels oder die Stube deutet Holbein nur an, wenn auch etwas ausführlicher als seine Vorgänger, die Landschaft bei Joachim auf dem Felde beschränkt sich auf einen Weg und eine Anhöhe mit ein paar Bäumen, auf der etliche Schafe in einen Zaun eingeschlossen sind. Den aus Baumästen geflochtenen Zaun aber hat sich Holbein in der Natur genau angesehen, die er fein auf malerische Wirkungen beobachtet, wie wir an den weidenden Schafen sehen, die sich am Rande des Hügels scharf gegen den Horizont abheben, nicht minder aber an den

sorgfältig modellierten, individuellen Köpfen, und welch zartes Empfinden spricht aus dem betrübten Joachim! Die schönen und geschmackvoll zusammengestellten Farben beweisen ein feines Gefühl für Wirkung der farbigen Erscheinung, und wie liebenswürdig ist in seiner Schönheit in Farbe und Form einzelnes dem Leben abgelauscht, so bei der Geburt Mariä (Abb. 60) das Mädchen mit dem reizenden Profil und den hübschen Zöpfen, das eben das Zimmer verläßt, um einen frischen Trunk zu holen.

Man glaubte dieses innigere Verhältnis zur Natur durch niederländische Einflüsse erklären zu müssen, und es ist nicht unmöglich, daß Holbein von dieser sogar in Augsburg selbst Kunde erhielt, hören wir doch, daß 1455 in St. Ulrich und Afra eine in Flandern gemalte Tafel für zweihundert Gulden aufgestellt wurde. Unsere Kenntnis der älteren Augsburger Malerei ist ja leider so lückenhaft, daß wir die Anregungen, welche sie Holbein bot, im einzelnen nicht darlegen können, aber die vorausgehende Buch-, Wand- und Tafelmalerei, vor allem auch die Plastik Augsburgs und der gesamte Gang der deutschen, speziell auch der schwäbischen Malerei scheint mir doch klar zu beweisen, daß die Wurzeln von Holbeins Kunst nicht in den Niederlanden, sondern in Süddeutschland und vor allem in Augsburgs Kunstleben zu suchen sind und wie er aus diesem herauswächst, zeigen am interessantesten diese vier Bilder des Marienlebens von 1493.

1494 malte Holbein als Epitaph für die drei Schwestern Vetter in den Kreuzgang des Katharinenklosters sechs Passionsszenen und die Krönung Mariä (Galerie Nr. 61). Es ist kein bedeutendes Werk des Künstlers, das Dramatische war weniger seine Sache. Dies beobachten wir auch an anderen Passionsbildern, wie in der Augsburger Galerie bei der Kreuzigung, Kreuzabnahme und Bestattung Christi aus Kaisheim, deren Aktion schwach, deren Leidenschaft nicht tief ist, sondern die nur durch einige feine Köpfe ansprechen, jedoch fesselt auch bei diesen lediglich die treffliche Individualisierung, keineswegs tiefe Teilnahme an dem erschütternden Ereignisse.

Voll entfaltet sich Holbeins feiner, malerischer Sinn, seine zarte und doch so innige Poesie in der Basilika, S. Maria maggiore von 1499 (Galerie Nr. 62—64). Anlaß für dieses und ein zweites Basilikenbild Holbeins, sowie zu drei Bildern Hans Burgkmaiers und zu des Meisters E. F. Gemälde der Basiliken S. Lorenzo und St. Sebastiano bot ein Erlaß Papst Innocenz' VIII. von 1484, der dem Kloster St. Katharina die Gnaden des Ablasses verlieh, welcher den Besuchern der sieben Hauptkirchen Roms zu teil wird, sofern die vorgeschriebenen Gebete an den dazu bestimmten Stätten des Klosters verrichtet wurden. Die Bilder wurden in dem Kreuzgang, und zwar wie ihre Form beweist, in den durch die Gewölbe gebildeten Schildbogen angebracht. Im unteren Mittelfeld der Tafel erinnert stets eine Kirche an die betreffende Basilika Roms, welche Bilder des oder der Titularheiligen oder der Patrone der Stifter u. s. w. umgeben.

Die Basilika S. Maria maggiore (Abb. 61) stellt Holbein als deutsche Kirche dar mit einem Wandgemälde des Ritters St. Georg an der Südseite. Zu dieser Kirche an einem Gebäude Studien zu machen, lag dem Künstler noch fern, sie ist ein Phantasiegebilde, willkürlich zusammengesetzt aus Erinnerungen an romanische

Abb. 61. Mittelbild der Baſilika S. Maria maggiore. Hans Holbein der ältere, 1499.

und gotische Kirchen; aber der stille grasbewachsene Winkel an der Kirchhofmauer mit den Grabsteinen oder die Blumen zwischen den Strebepfeilern und in der Ecke

Abb. 62. Geburt Christi. Von der Basilika S. Maria maggiore. Hans Holbein der ältere, 1499.

beim Turm sind der Wiederhall tiefer Eindrücke auf den Maler in der Natur. Bei der Krönung Mariä über dieser Basilika erinnert die Dreieinigkeit an Schongauers Christustypus, fein empfunden ist Maria, eine zarte, jungfräuliche, innige,

Abb. 63. Mittelbild des Waltherepitaphs. Hans Holbein der ältere, 1502.

Abb. 64. Mittelbild der Basilika St. Paul. Hans Holbein der ältere, um 1503.

eigentümlich rührende Erscheinung. Das Seelenvolle, den tiefsten Reiz solcher Schöpfungen Holbeins offenbart vor allem auch die Geburt Christi (Abb. 62), auf der Maria still glücklich das reizende Christkind anbetet, und die Engel das Halleluja singen, im Hintergrunde aber die Hirten begeistert die himmlische Botschaft hören. In dem rechten Felde des Bildes kniet vor der Stifterin deren Patronin, die hl. Dorothea, eine anmutige und hoheitsvolle Jungfrau, hinter ihr steht der Scharfrichter mit erhobenem Schwert, während zwei Engel niederschweben, um die Seele der Heiligen in Empfang zu nehmen. Die reizende Naivität und Innigkeit der mittelalterlichen Kunst spricht aus diesen Engeln wie aus dem ganzen Bilde, das in der Form im Vergleich mit späteren Werken des Meisters noch manches altertümlich Befangene hat, aber in den feinen koloristischen Versuchen doch schon höchst merkwürdige Ansätze einer neuen stimmungsvolleren Kunst erkennen läßt, die das Gemütvolle noch tiefer und poetischer aussprechen kann, als es das Mittelalter vermochte. Das Herausleuchten der satten Farben aus dem dunklen sternenbesäeten Grund, das zarte Spiel des Lichtes über die Gesichter der Engel, das magische Licht, das die Hirten streift, die dunkle Wolke mit dem scharf beleuchteten Rande, auf der Maria kniet, sind koloristische Probleme, so innig empfunden, so fein verwertet, daß sie eine weite Perspektive für die Malerei eröffnen und Holbeins innerstes Fühlen ahnen lassen.

Für die Stimmungsversuche Holbeins besonders interessant ist das Epitaph, (Abb. 63), welches Ulrich Walther 1502 für seine Töchter Anna und Maria in den Kreuzgang des Katharinenklosters malen ließ, in dem noch der Grabstein dieser Nonnen steht. Nicht nur die Glorie und das weiße Gewand des Heilandes deuten Christi Verklärung an, sondern auch ein kräftiges Licht, das von ihm ausstrahlt und fein kontrastiert mit der Dämmerung des Hintergrundes zwischen den Bergesspitzen und über der Stadt mit ihrem mächtigem Kirchturm. Diese Beleuchtung setzt sich auf den Seitenbildern fort und bei dem Wunder der Vermehrung der Brote und Fische hebt sich das klare Licht des Vordergrundes fein ab gegen den allmählich im Dunkeln verschwimmenden Hintergrund. Ein Meisterstück feinster Charakteristik ist auf diesem Bild das Porträt Ulrich Walthers, der an der Spitze seiner männlichen Nachkommen kniet.

Prächtige Porträts finden sich auf der um 1503 gemalten Basilika von St. Paul (Abb. 64) und zwar nicht nur das Selbstbildnis des Künstlers, der mit seinen Knaben Hans und Ambrosius der Taufe des Apostels beiwohnt, sondern nicht minder interessant der charakteristische Kopf des Kardinals, der die Taufe vollzieht, bei den Exequien das interessante Profil des Mönches zu Füßen St. Pauls, sowie der energische Kopf des Papstes oder jener des greisen Diakonen, der neben dem Bischof kniet. Herb spricht der Sinn für Charakteristik aus den Schergen, aber wie gemäßigt und gerade dadurch wirkungsvoll ist hier Holbein doch im Vergleich zu anderen deutschen Meistern der Zeit selbst bei der Dornenkrönung, die Christus so edel gelassen erduldet. Der Henkersknecht, der Paulus zum Tode führt, ist gegen alles Schreckliche abgestumpft, kalt trennt er das Haupt des Apostels vom Rumpfe. Petrus dagegen führt ein wahrhaft diabolischer Geselle, dessen Gesicht aufleuchtet in unheimlicher Gier. In ergreifendem Gegensatz zu diesen rohen Menschen aber

stehen die edlen, von tiefstem Schmerz gebeugten Apostel. Die Basilika von St. Paul wird nicht wie Maria maggiore von außen gegeben, sondern wir sehen in die Kirche, wo einige Zuhörer der Predigt des Apostels lauschen, deren einen allerdings der Kirchenschlaf übermannte, es ist ein gemütliches Stimmungsbild, während da-

Abb. 65. St. Ulrich und Wolfgang. Hans Holbein der ältere, 1512.

neben die kleine Episode der vom Sturm bedrohten Fahrt Pauli von Caesarea nach Rom wirklich dramatisch belebt ist.

All diese Gemälde umrahmt gotisches Ornament und ihr Empfinden wie ihre Form ist noch echt mittelalterlich, das letzte Werk Holbeins in der Galerie dagegen, die Flügelbilder eines Altares aus dem Katharinenkloster von 1512 haben Renaissanceornament. Auch sonst zeigen diese Bilder, daß die neue Geschmacksrichtung jener Zeit Holbein in den neun Jahren mehrfach berührte, aber der Zu-

sammenhang mit seinen früheren Werken tritt sofort klar hervor und im wesentlichen stehen doch auch diese Bilder noch auf dem Boden der mittelalterlichen Malerei. Die Köpfe der Peiniger bei dem Martyrium des Petrus und der Katharina erinnern ebenso deutlich an frühere Werke des Künstlers wie die hübsche Katharina und die anmutige Gruppe der Anna selbdritt oder die Engel, welche den Vorhang hinter derselben halten. Sehr gemütlich wird die Szene der Legende des hl. Ulrich geschildert, wie dieser mit Bischof Konrad von Salzburg bei Tisch sitzt, als ihm der Bote des Herzogs von Bayern einen Brief überbringt, dessen Adresse der hl. Konrad aufmerksam liest (Abb. 65). Ulrich gibt dem erstaunten Boten den Schenkel eines Gansbratens, sieht ihn dabei aber so durchdringend an, als ahne

Abb. 66. Basilika von St. Peter. Hans Burgkmaier, 1501.

er die Tücken dieses Gesellen, der ihn im Hintergrund beim Herzog von Bayern verklagt, weil er das Fastengebot vernachlässigt, wie er zum Beweis aber den Gansschenkel herauszieht, da verwandelt sich dieser in einen Fisch.

Gleich Holbeins des älteren Werken sind auch die Burgkmaiers zerstreut, aber in Augsburgs Galerie allein kann man die Anregungen studieren, welche ihm die Kunst seiner Vaterstadt bot, und seine interessante erste Periode bis etwa 1507; eines der reifsten Werke des Künstlers besitzt die Galerie in der Kreuzigung von 1519, eine Arbeit seiner Spätzeit in der Schlacht von Cannae.

An der Spitze der Burgkmaierschen Gemälde stehen drei Basilikenbilder St. Peter (Abb. 66) (1501), S. Giovanni in Laterano (1502), S. Croce (1504). Bereits St. Peter zeigt Beziehungen zur italienischen Kunst. Dem Augsburger Maler lag eben Italien, besonders Venedig nahe, und zwar nicht nur äußerlich durch den

Handelsverkehr, sondern auch innerlich, denn sein Sinn für anmutige Form, schöne Farben, feine Stimmungen mußte sich von den Venezianern sympathisch berührt fühlen, durch sie gefördert werden. Burgkmaier malt die Basilika von St. Peter nicht mehr als deutsche Kirche, sondern als italienische Basilika, deren Giebel ein altertümliches Mosaik schmückt, in das rechte Seitenschiff führt die Jubiläumstüre mit der Aufschrift: „Alexander Borgia P. Pa. VI. Pont. Max. Jubilaei." Durch die offenen Tore sehen wir die Säulenreihen der Basilika. Burgkmaier besaß demnach sicher nähere Kenntnis von der alten Peterskirche. Wie er diese erlangte, können wir nicht sagen, daß er aber schon damals mehr von italienischer Kunst gesehen hatte, als einzelne Abbildungen dieser Kirche, belegen Details der folgenden Basiliken,

Abb. 67. Basilika S. Croce. Hans Burgkmaier, 1504.

scheinen mir trotz ihrer echt deutschen Art diese Gemälde auch in ihren malerischen Qualitäten zu beweisen. Mit dem alten Holbein hat hier Burgkmaier die Freude an prächtigen, fein gestimmten Farben gemein, die sich glänzend an den reichen Gewändern der Geistlichen, der Ritter und heiligen Frauen entfaltet bei den vierzehn Nothelfern wie bei der Maria mit dem netten Christuskind. Fein empfunden ist der stimmungsvolle bedeutende Kopf Petri, der im päpstlichen Ornate vor der Basilika thront.

Der obere Teil dieses Bildes mit Christi Gebet am Ölberg zeigt Burgkmaier schon von seiner interessantesten Seite, nämlich als Stimmungsmaler. In der großgedachten Landschaft ist die Nebenszene mit der Ruine, durch die Judas und die Häscher kommen, geschickt untergeordnet, das Ganze, wenn auch einige Details noch zu bestimmt hervortreten, durch die Stimmung trefflich zusammengehalten.

Die Luft ist besonders gegen den Horizont hin fein beobachtet zumal im wechselvollen Spiel des Lichtes der untergehenden Sonne, deren letzte Strahlen die fernen Schneeberge noch scharf beleuchten, während am stillen Seeufer das Dunkel hereinbricht.

Auf der Basilika S. Giovanni in Laterano (1502) fesselt gleichfalls besonders die Landschaft. In dem Seegestade bei der Berufung des Apostels, der Stadt am Fuße der Berge, die beschneite Höhen überragen, bei der Erweckung der Drusiana, dem Idyll des Johannes auf Pathmos erfaßt Burgkmaier mehr und mehr den Wechsel des Lichtes als die Seele der Landschaft; wie fein er dessen Wirkungen auch im Innenraum beobachtet, zeigt der Blick in das dunkle Mittelschiff der Kirche und durch dieses in den hellbeleuchteten Umgang.

Die Basilika von S. Croce (1504; Abb. 67) erinnert an rheinische, speziell Kölner romanische Kirchen durch die Emporen, den westlichen Querbau und das östliche Querschiff, sowie durch dessen Apsidenschluß. Die Perspektive dieses Gebäudes ist äußerst mangelhaft, aber die Architektur besser als sonst verstanden. Burgkmaier muß hierfür romanische Kirchen studiert haben und wie er auch den malerischen Reiz des Einfachsten beobachtet, zeigt der Vorhof, den eben ein Pilger betritt, neben der Türe zu demselben der malerische Winkel mit allerlei Gerümpel, oder die alte Mauer, über die das Grün wächst und der nette Blick in eine Gasse italienischen Charakters, in der ein Pilger eingeladen wird, eine Herberge zu betreten.

Spätgotische Architektur trennt die Basilika von den anderen Feldern mit der Kreuzigung Christi und dem Martyrium der hl. Ursula und ihrer elftausend Jungfrauen. Diese Architektur verleugnet wie beim älteren Holbein keineswegs den Zusammenhang mit Augsburgs gleichzeitiger Baukunst, aber Burgkmaier bewegt sich freier in ihr, gestaltet sein Ornament malerischer. Die Ursulalegende bot dem Koloristen einen herrlichen Vorwurf, es ist ein lebensfrohes, farbenprächtiges Bild, in dem er sich freut an den manchmal hübschen und stets schmuck geputzten Mädchen in den reich mit Teppichen behängten Schiffen wie an der schönen Landschaft, die trefflich die Rheingegend schildert mit ihren Burgen, Städten und Kapellen und Köln mit seinen festen Mauern und dem stattlichen Bayenturm.

Für das Katharinenkloster malte Burgkmaier auch den Altar der Herrlichkeit Mariä (1507) (Abb. 68). Durch die prächtigen, wohlüberlegten Farben der reichen Gewänder, das Gold und die prunkvollen Teppiche ist es ein Festfreude strahlendes Bild. Wie gemütvoll innig wirkt aber zugleich dies Bild durch den milden Ausdruck Christi, die sittige Bescheidenheit der neben ihm sitzenden Maria und die lieben, kleinen Engel, deren Schar so groß, daß sie in der Ferne allmählich im goldenen Lichte verschwimmt. Der Chor der heiligen Männer auf den Flügeln dieses Altares zeigt des deutschen Meisters Sinn für Individualität in den würdigen Erzvätern, den bedeutenden Kirchenfürsten, den ernsten Aposteln wie den frischen ritterlichen Heiligen. Burgkmaiers Streben wahr und charakteristisch zu gestalten, erklärt auch, daß im Chor der Frauen und Jungfrauen zwar die hl. Dorothea oder die ein wenig selbstbewußt herausschielende Christine recht nett sind, aber nicht selten etwa eine kleine dicke oder eine zu lange scharfe Nase die weibliche Schönheit beeinträchtigen, er malte eben die Frauen und Mädchen, wie er sie sah, keineswegs geleitet durch ein allgemeines Ideal der Schönheit.

Zu großartiger Stimmung erhebt sich Burgkmaier in der Kreuzigung, dem Mittelbild des Altars von 1519 (Abb. 69). Die in der Ferne von Schneebergen begrenzte Landschaft wird untergeordnet, alles Gewicht ist auf die Figuren gelegt und auf den Himmel. Ergreifend hebt sich der leidende Heiland ab, den dunkle

Abb. 68. Maria in der Herrlichkeit. Hans Burgkmaier, 1507.

Wolken umgeben, die durch den sonst klaren Himmel und einige lichte Streifen über den Schneebergen am Horizont erst recht unheimlich wirken. Burgkmaiers Kreuzigung auf der Basilika von S. Croce (1504), Apts tüchtige Kreuzigung von 1517 hängen in der Galerie in nächster Nähe. Sie greifen das koloristische Problem gar verschieden auf, lassen durch den Vergleich aber auch sofort die eigenartige Bedeutung dieses Meisterstückes Burgkmaiers erkennen, sie erinnern daran, wie

unendlich oft schon das einfache Thema gemalt wurde: Christus am Kreuz, an dessen Stamm Magdalena kniet, Johannes und Maria stehen — und trotzdem wie neu gestaltet es Burgkmaier. Die Handlung war schon wirkungsvoller, die

Abb. 69. Kreuzigung. Hans Burgkmaier, 1519.

Charaktere waren tiefer erfaßt worden, aber ganz eigenartig greift Burgkmaier die schwermütige und durch die schönen satten Farben doch wieder hochfeierliche Stimmung des Momentes auf, in dem Christus die Augen schließt, Johannes und Maria sich

verlassen fühlen, Magdalena aber verzweifelnd unter dem Kreuz zusammenbricht, deren Prunkgewand und leuchtender Mantel tragisch wirken, in dem Augenblick, wo für sie die Welt abstirbt.

Auf den in den Stimmungsgegensätzen interessanten Innenseiten der Flügel

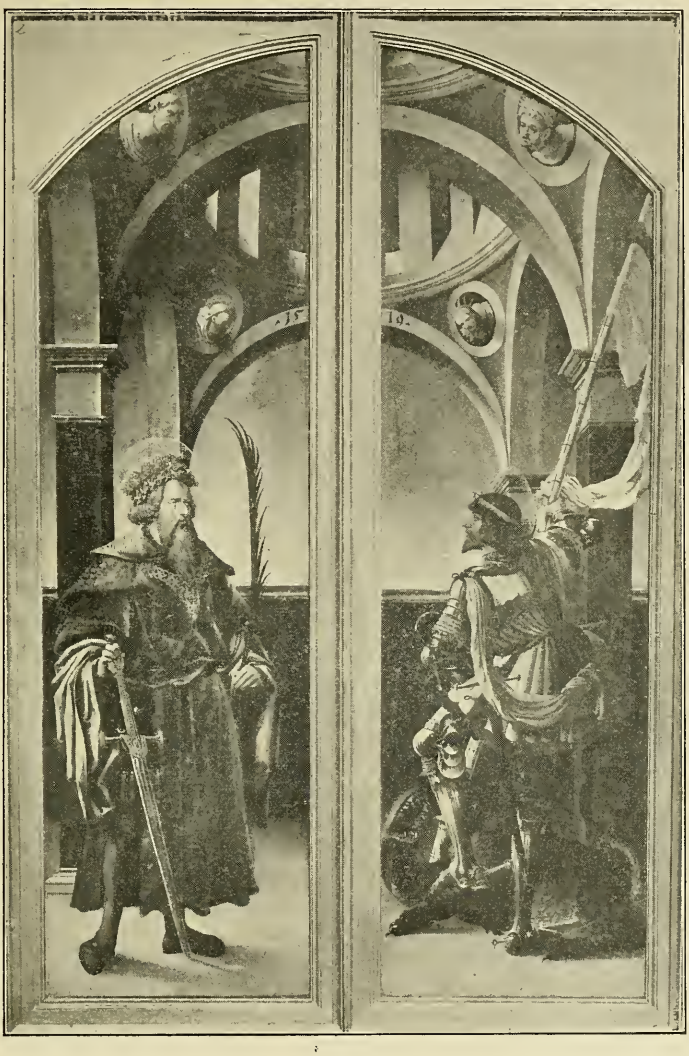

Abb. 70. Außenseiten der Flügel des Altares von 1519. Hans Burgkmaier.

dieses Altars stehen unter den Kreuzen der Schächer Martha und Lazarus, die Geschwister der Magdalena. Die Außenseiten dieser Flügel zeigen in einer schönen durch Oberlicht erhellten Renaissancehalle den würdigen Kaiser Heinrich den Heiligen in prachtvollem, pelzverbrämten Sammetrock und mit Perlen bestickter Krone, sowie St. Georg, der triumphierend auf den überwundenen Drachen tritt und die stattliche Fahne schwingt (Abb. 70).

1529 malte Burgkmaier die Schlacht bei Cannae zu der merkwürdigen Folge von Historienbildern, die Herzog Wilhelm IV. für seine Residenz in München bestellte. Zu dieser Folge gehörte noch ein zweites Bild der Augsburger Galerie, nämlich Prews Schlacht bei Zama, bei weitem das bedeutendste Stück der Folge war Altdorfers Alexanderschlacht in der Pinakothek zu München. Mit letzterer kann sich Burgkmaiers Bild nicht messen, das, etwas flüchtig und derb, keineswegs zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers gehört. Aber interessant ist das Bild, weil Burgkmaier hier wie mehrfach in seiner Spätzeit sehr starke venezianische Einflüsse zeigt und als mit der Renaissancebildung vertrauter Mann ein Bild römischen Lebens zu geben versucht, während Altdorfer in der Alexanderschlacht, trotz gelehrten Beirates, doch ein Schlachtenbild seiner Zeit bringt, dem er nur durch einzelne phantastische Züge etwas Fremdartiges gibt.

Burgkmaier ist aber nicht nur als Maler, sondern auch als Illustrator für die Geschichte der Renaissance wichtig. Seine Holzschnitte erzählen breit vom Augsburger Leben jener Tage und erinnern schon durch die Bücher, welche sie schmücken, wie die spanische Novelle Celestina (1520) oder den deutschen Cicero an die wachsende Bildung jener Zeit. Das Wichtigste sind hier seine Illustrationen zu Kaiser Maximilians Weißkunig und Theuerdank, die als Meisterwerke der Druckerkunst Schönsperger in Augsburg ausführte, gleich den wenigen Exemplaren des Textes zum Gebetbuch des Kaisers, von denen Maximilians Handexemplar mit den berühmten Randzeichnungen Dürers und anderer geschmückt wurde; ein Exemplar dieses seltenen Buches kam in die Fuggersche Bibliothek und mit dieser später nach Wien. Auch zur Holzschnittfolge des Triumphzuges Maximilians lieferte Burgkmaier eine stattliche Anzahl Blätter; in dem fröhlichen Jagdzug, der stolzen Reitergruppe, den lustigen Musikbanden lassen sie einen Künstler erkennen, der sich am heiteren Leben, am Schönen und Frohen in der Welt herzlich freuen konnte.

Holbein der ältere und Burgkmaier charakterisieren als hervorragende Meister in erster Linie die Stellung Augsburgs in der deutschen Renaissance, aber sie charakterisieren sie keineswegs ganz, denn gerade durch die Tätigkeit auf den verschiedensten Kunstgebieten erhält sie erst ihre volle Bedeutung und ebenso war es für die Malerei wesentlich, daß neben ihnen noch eine Reihe tüchtiger Künstler tätig war, von etlichen sind nur die Namen erhalten, von einigen bezeichnete Werke, auch mehrere tüchtige Gemälde erhielten sich, deren Meister leider unbekannt sind. Von Gumpolt Giltlinger, der 1522 starb, wissen wir, daß er mehrere Altäre für den Dom, für Kloster und Kirche von St. Ulrich malte, erhalten hat sich von seinen Werken jedoch nur die schöne bezeichnete Anbetung der Könige im Besitz von Dr. Hoffmann in Augsburg aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die Galerie besitzt ein Triptychon der Kreuzigung, das 1517 Ulrich Apt im Auftrag der Familie Rehlingen für die eben vollendete Dominikanerkirche malte. In scharfem Gegensatz zu dem sonst hellen Licht des Bildes stehen die dunklen Wolken um die Kreuze, aus denen eigenartig die Engel hervorleuchten, die Christi Blut in Kelchen auffangen und seinen Tod beklagen, während die Seele des gerechten Schächers ein Engel empfängt, die des Verdammten aber Teufel

umschwirren. Unter dem Volk am Kreuzesstamme sind manche Figuren etwas verunglückt, anderes läßt dagegen einen feinen Beobachter erkennen, wie der prächtige Kopf des alten Mannes mit dem Strohhut auf dem Bilde des gerechten

Abb. 71. Verkündigung. Anfang des 16. Jahrhunderts. In St. Jakob.

Schächers, der dumme Bauer auf dem Mittelbild, der mit weitgeöffnetem Munde zu Christus emporstarrt oder die äußerst lebendige Landsknechtfigur des 16. Jahrhunderts, der Krieger mit dem Schwamm, den wir von rückwärts sehen mit seinem weißen Koller und stattlichen Schlapphut.

Einige der für die Augsburger Malerschule wichtigen Gemälde unbekannter

Meister finden sich im Diözesanmuseum, darunter ein tüchtiges Bild: der Schmerzensmann, dem durch St. Martin ein Stifter empfohlen wird.

Auf der Verkündigung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in St. Jakob (Abb. 71) greifen Mittelalter und Renaissance höchst merkwürdig ineinander. Groteske spätgotische Formen zeigen die barocken Kapitäle, wie der eine Fensterstock und der Tisch, vor dem Maria kniet, dessen Fuß Trauben und gotisches Blattwerk umschlingen, während den Rahmen eines zweiten mit Butzenscheiben geschlossenen Fensters Renaissanceornament ziert und eine merkwürdige Gruppe von Adam und Eva krönt. Echt mittelalterlich sind dagegen wieder die zarte Gestalt Mariä, der anmutige Kopf des Engels, der mit einem spätgotischen Stab in der Linken fest hereinschreitet, wie auch die Naivität der kleinen Kinderengel, die mit dem Garn der Maria spielen. Die Freude des Augsburger Malers an prächtigen Farben zeigt das schillernde Gewand des Engels und sein Haarschmuck, wie die Pfauenfedern seiner Flügel oder der herrliche Stoff, an dem Maria webte, sowie die Guirlanden mit Straußeneiern und Korallen, die an verwandte stilllebenartige Nebenzüge oberitalienischer Meister, wie Crivellis erinnern. Trotz mancher Mängel des Bildes kehrt man stets gern zu ihm zurück, das naive, innige Empfinden, die Phantastik, wie die Farbenfreude sind für die Augsburger Kunst der Zeit sehr bezeichnend und doch besitzt es zugleich den Reiz scharf ausgesprochener persönlicher Eigenart.

Zu den interessantesten Werken dieser Gruppe gehören die Türen der großen und kleinen Orgel der Fuggerkapelle bei St. Anna. Letztere, datiert 1512, sind einer der Belege, daß damals bei den Augsburger Malern für Architektur und Dekoration die Formenwelt der italienischen Renaissance bereits voll die Herrschaft errungen hatte, während die Hintergrundslandschaft echt deutsch ist, wie der Gedanke, auf diese Flügel genreartige Darstellungen der Kirchenmusik zu malen. Bei den Bildern der großen Orgel mit Himmelfahrt Christi und Mariä zeigt der Sarkophag Mariä so ausgesprochene Kenntnis italienischer Renaissance, daß wir wohl auf einen Aufenthalt des Künstlers in Italien schließen müssen, der auch die überraschend große Auffassung der unteren, stark bewegten Gruppen erklärt, während Malweise, Charakter der Landschaft und Faltengebung ebenso deutsch sind wie die etwas ängstliche, steife Darstellung Christi und Mariä.

Abb. 72. Boeckſches Haus. Maximiliansmuſeum, 1544—1546.

9. Vom Tode Maximilians bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

In der Geſchichte der Reformation ſpielt Augsburg zumal durch den Reichstag von 1530, auf dem die deutſchen Fürſten vor Karl V. die confessio Augustana ablegten, eine hervorragende Rolle, auch die Stürme, die der Reformation folgten, tobten hier beſonders ſtark. 1537 verließen Biſchof und Domkapitel die Stadt und flüchteten nach Dillingen, am 7. Juli 1546 ergriff Augsburg die Waffen gegen den Kaiſer, es mußte deshalb 1547 zwölf Kanonen ausliefern und 150000 Gulden Strafgelder zahlen. Am 14. Juli 1547 traf zum Reichstag der kaiſerliche Miniſter Granvella ein, ihm folgte das Domkapitel und der Fürſtbiſchof Otto, dem die Stadt 95000 Gulden Entſchädigung zahlen mußte, am 23. Juli kam Karl V. ſelbſt mit ſeinem Neffen Erzherzog Maximilian. Mit Ausnahme von St. Anna und der Barfüßerkirche, den Predigthäuſern von St. Ulrich, hl. Kreuz und St. Georg wurden die Kirchen wieder katholiſch, und im Rate erhielt durch kaiſerliche Verordnung der Adel das Übergewicht über die Zünfte, dieſer Rat war aber, um ſich behaupten zu können, zumal durch die großen Opfer, die der ſchmalkaldiſche Krieg gefordert hatte, vor allem zu großer Sparſamkeit gezwungen.

Durch die Stadt war unter ſolchen Verhältniſſen eine größere Kunſtpflege nicht

zu erwarten und ebensowenig durch die Kirche. Das einzige größere Werk, das die Stadt unternahm, waren der bewegten Zeit entsprechend neue Befestigungen, von denen sich der hübsche Vorbau beim roten Tor aus den Jahren 1545—1546 erhalten hat. Die Lage besserte sich wesentlich durch den auf dem Augsburger Reichstag von 1555 erlassenen Religionsfrieden, aber an größere künstlerische Unternehmungen trat man erst wieder in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, an ihrer Spitze steht, wie häufig, der Bau von Kirche und Kollegium für die Jesuiten 1580—1581 durch St. Salvator, das 1870 abgebrochen wurde.

Trotz aller Ungunst der Verhältnisse nahm jedoch die Bevölkerung der Stadt im Laufe des 16. Jahrhunderts erheblich zu, von 21000 im Jahre 1512 stieg sie bis 1554 auf 32000, bis 1604 auf 40000. Die Stadt und ihre großen Handelshäuser verfügten im 16. Jahrhundert noch über sehr bedeutende Mittel, bei den Reichstagen entfaltete sich noch ein flottes Leben, besonders glänzend bei dem von 1559, wo Kaiser Ferdinand am 24. und 25. Februar eine großartige Totenfeier für seinen am 21. September 1558 verstorbenen Bruder Karl V. veranstaltete. Der prunkvolle Zug, der von dem Fuggerschen Haus in der Maximilianstraße zum Dom ging, entfaltete in Augsburg noch einmal den ganzen internationalen Glanz, der einst den Herrscher umgab, in dessen Reich die Sonne nicht unterging. Zum Gedächtnis Karls V. und dieser großartigen Feier wurden die Trophäen, die man im Zuge mittrug, im Dome aufgehängt und heute noch erinnern uns im Diözesanmuseum der bekrönte Stahlhelm, das Schwert des Kaisers, nach dem Stempel auf der Klinge wohl eine treffliche Arbeit des Münchener Kunstgewerbes, sowie der reichgestickte, zu dieser Feier gefertigte Schild an jene Zeit, wo Augsburg immer noch ein bedeutender Mittelpunkt deutschen Lebens war.

Die Zunahme der Bevölkerung und der durch die vereinzelten, glänzenderen Bürgerhäuser der Maximilianszeit geweckte Wunsch nach bequemeren und reicheren Wohnungen führten allmählich immer weitere Kreise dazu, das bürgerliche Haus umzugestalten, worauf der den Handelsherren wohlbekannte italienische Palast von wesentlichem Einfluß war, und infolgedessen galt es denn auch für besonders vornehm, nicht nur einen deutschen Meister, der in Italien Studien gemacht, sondern einen Italiener mit dem Schmuck des Hauses zu betrauen.

Bei den meisten dieser Bürgerhäuser handelt es sich natürlich nicht um Kunstwerke, sondern um das Schaffen bequemer Wohn- und Wirtschaftsräume, und da ihre zwar für die Zeit charakteristische, aber doch meist bescheidene Zier in der Folge auch häufig verändert wurde, so erinnert heute bei einem Gang durch Augsburg scheinbar nur wenig an diese Periode, obgleich sie für die Entwickelung der Stadt wesentlich war. Dies beweist schon der Seldsche Plan von 1521, der ein deutliches Bild der Stadt jener Zeit gibt mit ihren noch sehr ausgedehnten Gärten, während den Ausbau der Stadt im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts zahlreiche, heute noch stehende Häuser belegen.

Die Ludwigstraße bietet hierfür trotz mancher Umbauten in den letzten Jahrzehnten noch ein gutes Beispiel. Die Fassaden der Häuser des 16. Jahrhunderts wurden zwar meist durch Umbauten, besonders des 18. Jahrhunderts, verändert, aber häufig erhielt sich die Anlage des Hauses, das jetzt gewöhnlich die Breitseite

nach der Straße richtet, deſſen größere, luftige und lichte Räume erheblich praktiſcher ſind, ſo daß ſie die folgenden Jahrhunderte im weſentlichen beibehalten konnten. Von 1555 iſt nach der Inſchrift an dem einfachen Portal das ſtattliche Gebäude, in dem ſich jetzt das Oberpoſtamt befindet, deſſen breite gewölbte Einfahrt, Ar-

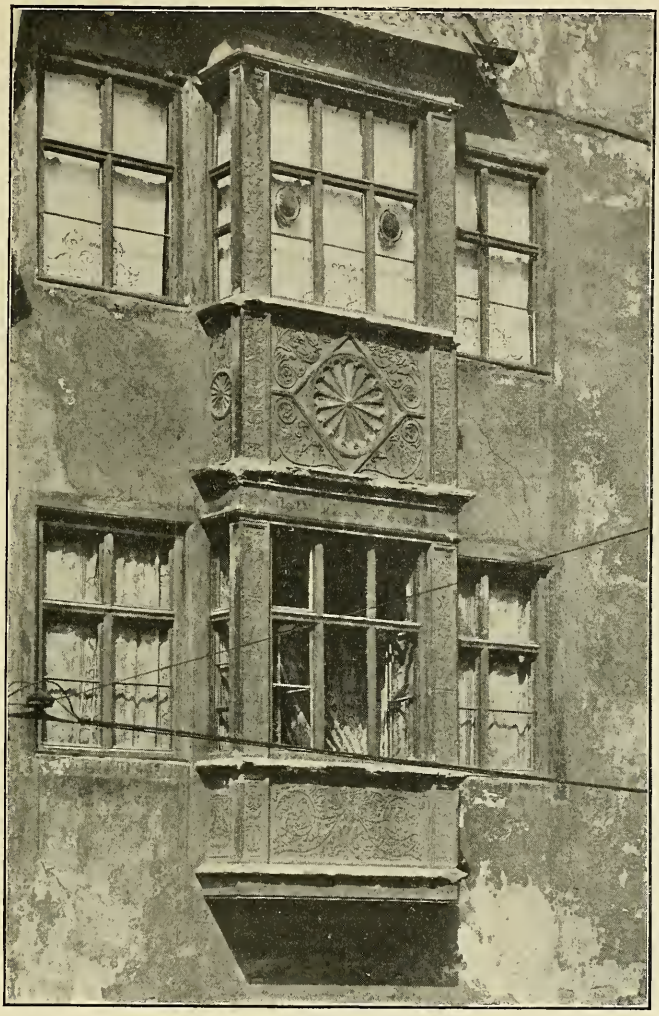

Abb. 73. Erker des Welſerhauſes, 1540.

kaden und Loggia des Hofes noch aus dieſer Zeit ſtammen. Die Wölbung des Erdgeſchoſſes und der rechteckige Erker bei D 185 gehören auch dieſer Zeit an, bezeichnend iſt, daß hier wie beim Oberpoſtamt der Erker als Nachklang mittelalterlicher Kunſt nicht in die Mitte der Faſſade geſetzt iſt, während ſonſt infolge der italieniſchen Einflüſſe die Symmetrie mehr und mehr überhand nimmt, auch das Detail z. B. der einfachen Portale viel ſchablonenhafter wird. Die Zahl 1556 leſen wir an dem einfachen Portal des Hauſes D 190, deſſen Einfahrt unter leiſer

Andeutung der Rippen gewölbt ist, und das gegen den Hof eine Arkade und über dieser zwei Loggien besitzt. Besonders hübsch ist das Gewölbe im Untergeschoß des Hauses D 174 von 1568, hier dekorieren die Einfahrt auch Medaillons mit Köpfen; eine weniger bedeutende Wölbung gleicher Zeit besitzt das anstoßende Haus D 175. An der Biegung der St. Anna- zur Ludwigstraße trägt das einfache Renaissanceportal des stattlichen Hauses die Jahreszahl 1546, die aber ursprünglich wohl 1596 hieß.

Auch in anderen Straßen treffen wir häufig Häuser dieser Zeit, so ist ein gutes Beispiel eines behäbigen Bürgerhauses am Mauerberg (C 126) von 1554 mit dem sich oft wiederholenden Portal, rechteckigem Erker und gewölbtem Untergeschoß. Ein Portal aus demselben Jahre steht neben dem Stettenschen Haus, ein großes Wohnhaus mit Erker aus dem folgenden Jahre 1555 hat sich in der Kreuzstraße (F 203) erhalten, hübsche, jetzt verbaute Loggien mit Pilastern und Säulen besitzt noch das Haus E 189 im kleinen Karmelitergäßchen, eine gewölbte Einfahrt mit Säulen auch das Haus A 9 der Winterstraße.

Im Gegensatz zu diesen einfacheren Häusern wohlhabender Bürger verkünden die Augsburger Pracht dieser Periode einige Fassaden, die heute noch einen Hauptschmuck der Stadt bilden.

Neben den Fuggern war das bedeutendste Handelshaus Augsburgs jenes der Welser, das seinen Höhepunkt durch Bartholomäus Welser erreichte, der Franz I. und Karl V. große Vorschüsse leistete, und von letzterem, dessen kaiserlicher Rat er war, 1527 Venezuela erhielt und 1532 mit seinen Brüdern Anton und Franz in den erblichen Adelsstand erhoben wurde, er starb unter Hinterlassung eines bedeutenden Vermögens 1561.

Bartholomäus Welser gehörten in der Karolinenstraße neben der St. Leonhardskapelle zwei Häuser, die er 1539 und 1540 umbauen ließ. Der Turm der alten Kirche verschwand, über dem Erdgeschoß wurde eine italienische Altana angelegt, die das 18. Jahrhundert wieder beseitigte, die Fassade aber erhielt den Erker (Abb 73), dessen reizendes Ornament zum feinsten gehört, was Augsburger Renaissancearchitekten schufen. Das sonst schmucklose Haus durch einen mit aller Liebe durchgeführten Erker zu adeln, ist so echt deutsch, wie das Erkermotiv selbst, das die Augsburger treu festhielten; ebenso deutsch ist die feine Ausführung des phantasievollen Ornamentes, wenn auch dessen Formen, wie der lateinische Spruch an dem Erker das siegreiche Vordringen der italienischen Kunst nach dem Norden verkünden.

1544—1546 baute der reiche Lienhard Boeck von Boeckenstein das Haus (Abb. 72), in dem sich jetzt das Maximiliansmuseum befindet. Bartholomäus Welser baute nur ein mittelalterliches Haus um, hier aber haben wir einen stattlichen Neubau der Zeit; um so mehr staunen wir über dessen Unregelmäßigkeiten. Die Fassade ist nicht gerade, sondern macht mit der Straße eine leichte Biegung, sie ist auch nicht symmetrisch, denn der eine Erker ist kleiner als der andere, willkürlich schneidet das Tor in den Unterbau des einen. Die Wirkung der Fassade ist gleichwohl äußerst günstig und einheitlich, war es wohl noch mehr, als gemalte Architektur die jetzt kahlen Flächen belebte. Die kleinen Unregelmäßigkeiten werden

uns erst bewußt, wenn wir länger zusehen, studieren wir die Fassade aber noch sorgfältiger, so will es scheinen, als habe der Architekt an ihnen sogar eine besondere Freude gehabt, wie z. B. der fein durchgeführte Bau für den Aufzug zum Dach zeigt, und so freuen auch wir uns über sie, die die originelle Wirkung des Hauses ebenso steigern, wie der unregelmäßige Zug jene der verkehrsreichen malerischen Straße.

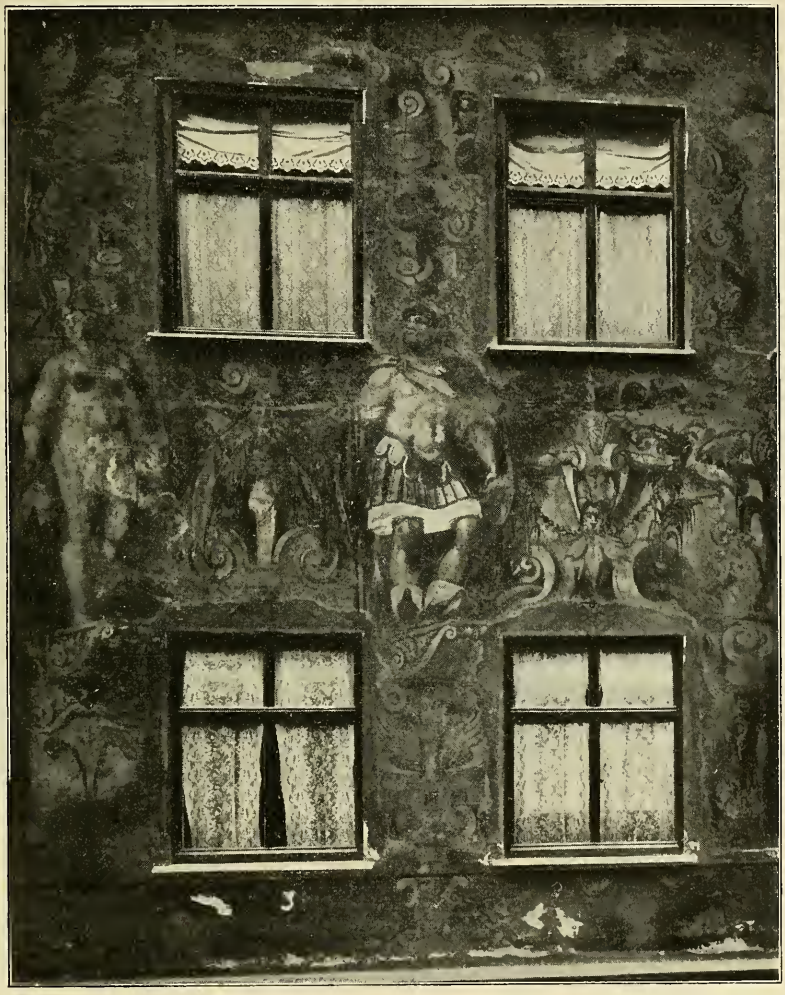

Abb. 74. Von Licinios Fresken, 1560—61.

Die alte Liebe für feine Einzelheiten zeigen an dem Boeck'schen Haus das Haupttor, die Nebenpforte wie die Fensterrahmen des Erdgeschosses, vor allem aber die Erker auf zierlichem Unterbau mit ihrer feinen, dekorativen Architektur, der originellen Bekrönung der Fenster sowie des Ganzen und mit den allerliebsten Engelknaben, die fast frei herausgearbeitet sich im Unterbau des ersten und unter den Fenstern des zweiten Stockes tummeln.

Für Augsburg charakteristisch aber waren vor allem die bemalten Häuser, deren wir schon zu Anfang des Jahrhunderts gedachten bei Burgkmaiers Fresken an dem Fuggerhaus der Maximilianstraße und die als prächtiges Wahrzeichen der Stadt bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts üblich blieben. Gerade diese Wandmalereien beeinflußte besonders Oberitalien, weshalb bei ihnen reiche Kunstliebhaber gern italienische Meister beschäftigten, wie denn auch der einzige bedeutende Rest der Fassadenmalerei dieser Zeit die Arbeit eines Italieners ist, die Fresken, die Giulio Licinio, ein Schüler und Neffe Pordenones, 1560—61 an dem Haus des reichen Hieronymus Rehlinger in der Philippine Welserstraße malte (Abb. 74).

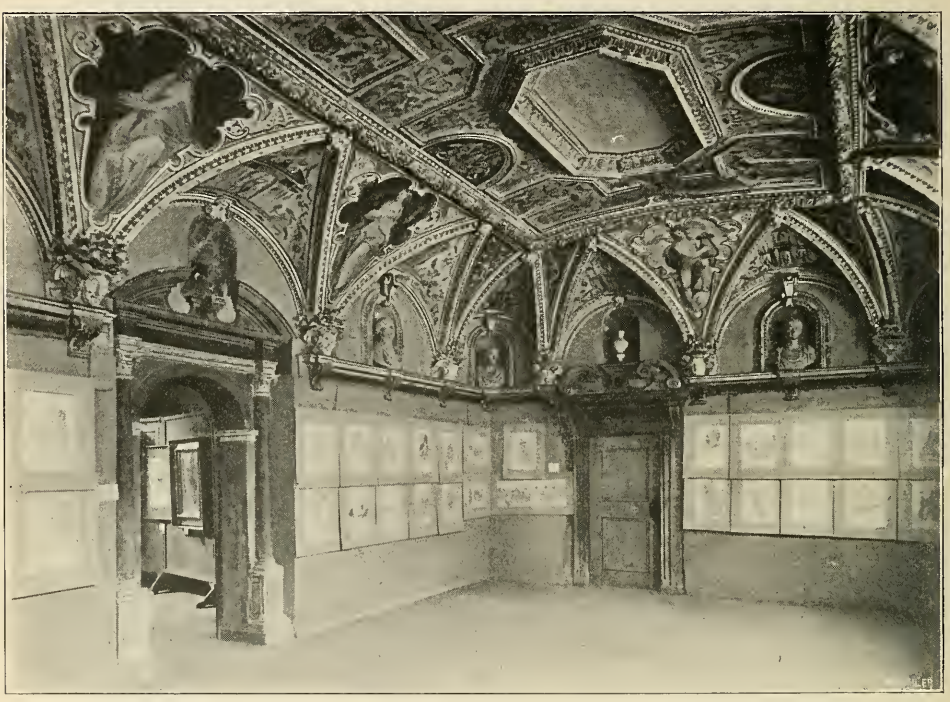

Abb. 75. Zimmer im Fuggerhause mit Dekorationen von Antonio Ponzano.

Irrtümlich wäre es jedoch aus Licinios Fresken zu schließen, daß solche Arbeiten häufig Italienern übertragen wurden, vielmehr beweist die Geschichte dieser Wandgemälde das Gegenteil, da es des ganzen Einflusses Rehlingers bedurfte, um gegenüber den Zünften, die sich dadurch geschädigt sahen, durchzusetzen, daß dem Fremden eine solche Arbeit gestattet wurde. Licinio mußte dazu Augsburger Bürger werden und man verlangte sogar, daß er eine Tochter oder Witwe der Zunft heirate, damit er das Recht erwerbe, die nötigen Gesellen zu halten, welch wohlwollendem Antrag er aber nicht entsprach. Licinios Fresken sind ein echtes Bravourstück, das gewiß allgemein bewundert wurde, auch heute noch vielfach angestaunt wird, da sich ein stattlicher Teil dieser brillanten Fresken sehr gut erhielt. Die ganze Fläche des Hauses bedecken große Figuren auf Konsolen, breite

willkürlich verschlungene Bänder und Rahmen, Früchte, Blumen und Tiere aller Art. Glänzend wirkt die effektvolle Dekoration zumal im Gesamtbild der Straße, aber sie zeigt auch, wie der italienische Einfluß eine prunkende Kunst fördert, welche die feine deutsche Art, die uns am Höfchen des Fuggerhauses oder an den Erkern des Welserhauses und des Maximiliansmuseums erfreut, bedenklich zurückdrängt.

Am glänzendsten zeigen die Augsburger Pracht auch damals die Fugger. Unter Georgs Söhnen Raimund (1489—1535) und Anton (1493—1560), die auch Jakobs reiches Erbe antraten, steigert sich noch der Glanz des Hauses.

Abb. 76. Zimmer im Fuggerhause mit Dekorationen von Antonio Ponzano.

Während des Reichstages von 1530 wohnte Karl V. mit seinem ganzen Hofstaat im Fuggerhause und die kaiserlichen Räte Raimund und Anton erhielten großartige Privilegien und wurden hauptsächlich zum Dank für die enormen Hilfsgelder, die sie dem Kaiser gegeben, in den erblichen Reichsgrafenstand erhoben. Die Fugger kauften jetzt dem Kaiser für 525 000 Gulden die ihnen verpfändeten Grafschaften Kirchberg und Weißenhorn ab, erwarben auch sonst noch großen Grundbesitz, 1546 soll ihr Vermögen nach der Bürgschaft ihres Sekretärs dreiundsechzig Millionen Gulden betragen haben, Anton, ein fein gebildeter, geistvoller Mann, der „Fürst der Kaufleute", hinterließ allein in Bar sechs Millionen Goldkronen. Den fürstlichen Glanz des Hauses unter Graf Markus, dem ältesten Sohn Antons, schildert ausführlich Hans von Schweinichen, der 1575 mit seinem

Herrn Herzog Heinrich IX. von Liegnitz in Augsburg war. Die wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen der Familie vertrat am bedeutendsten Graf Johann Jakob (1516—1575), der in Ingolstadt, Padua und Bologna studierte, der Rat Karls V., Ferdinands I. und Maximilians II., der eine bedeutende Bibliothek und Altertumssammlung besaß, und 1565 an den Hof Albrechts V. nach München übersiedelte. König Ludwig I. ließ Johann Jakob Fugger vor dem Maximiliansmuseum 1857 durch Friedrich Brugger ein Denkmal setzen „als dem weisen Diener und Freund seiner Vorfahren und dem Förderer der Wissenschaft".

Im Fuggerhaus, dessen Pracht zu jener Zeit als ganz unvergleichlich geschildert wird, haben sich als charakteristische Zeugen hiervon die beiden sogenannten Badezimmer erhalten, die Antonio Ponzano 1571—72 in italienischer Weise dekorierte mit Landschaften und Grotesken an den Wänden, durch reiche Gemälde und Stukkaturen an der Decke (Abb. 75 u. 76). Die Zimmer sind von sehr bescheidenen Verhältnissen, schon dadurch, nicht minder aber wohl auch infolge der Einwirkung deutscher Kunst sucht Ponzano im Gegensatz zu italienischen Prunkgemächern mehr durch Feinheit als durch Pracht der Dekoration zu wirken und schuf so ein einziges Kabinettstück der Spätrenaissance, das in seiner höchst reizvollen, intimen Wirkung einen entschieden deutschen Charakterzug besitzt. Sehr geschickt ist der Gegensatz der bestimmter heraustretenden Hauptfiguren und der kleinen Pikanterien der Grotesken, die reichen Stukkaturen sind äußerst fein durchgeführt und werden durch weise ausgesparte Vergoldungen gehoben.

Die Kunstliebe der Fugger, der Glanzpunkt der Augsburger Pracht jener Tage, von der sich noch manches Bedeutende erhielt, weist, wie Augsburgs Kunst so oft, weit über die Stadtgrenze hinaus. Wer sie studieren will, muß vor allem die Schlösser des reichen Handelshauses besuchen, das mit Fürsten wetteifern konnte und Augsburgs Kunstleben die Vorteile einer Residenzstadt verschaffte, die damals gegenüber den zurückgehenden Reichsstädten die Führung der Kunst gewannen, durch das Wachsen der fürstlichen Macht und durch ihre Beziehungen zum Auslande, mit dem man Fühlung suchte. Vielfach beschäftigten die Fugger in ihren Schlössern aber auch Augsburger Meister, wie die prächtige Holzdecke im großen Saal des Schlosses zu Kirchheim 1582—1586 der Augsburger Künstler Wendel Dietrich ausführte und die hübschen Vertäfelungen, die aus dem Fuggerschen Schloß Donauwörth in das bayrische Nationalmuseum kamen, sind wohl gleichfalls wesentlich Augburger Arbeit. Wie weit damals übrigens für die Ausstattung von Schlössern die Augsburger Kunst noch trägt, möchte ich nur durch ein Beispiel andeuten. Bei dem 1578—1580 ausgestatteten Schlosse Feldthurns in Südtirol, das den Bischöfen von Brixen gehörte, wurden die Türbeschläge und Schlösser der Galazimmer des zweiten Stockes von Hans Mezger in Augsburg bezogen, 1580 bestellte der Bischof fünfzig Glasgemälde mit Wappen und anderem bei Andreas Giltlinger in Augsburg, der Augsburger Erzgießer Hieronymus Reisinger fertigte eine prächtige, nicht mehr erhaltene Brunnengruppe aus Bronze, auch den Brunnenmeister ließ man von Augsburg kommen.

Von den Fresken des tüchtigsten Augsburger Malers der Zeit Christoph Amberger, der 1530 in die Zunft aufgenommen, 1561 oder 1562 starb, hat sich nichts

erhalten. Unter seinen Tafelgemälden steht ein Altarbild im Dom obenan (Abb. 77), Maria mit dem Kinde, St. Ulrich und Afra, im oberen Abschluß ist die Kreuzigung dargestellt, an der Predella sehen wir die Brustbilder von sieben Heiligen. Der Schönheitssinn, die regelrechten Formen, auch gewisse malerische Qualitäten des Bildes zeigen, wie viel man damals in der italienischen Schule lernte, die

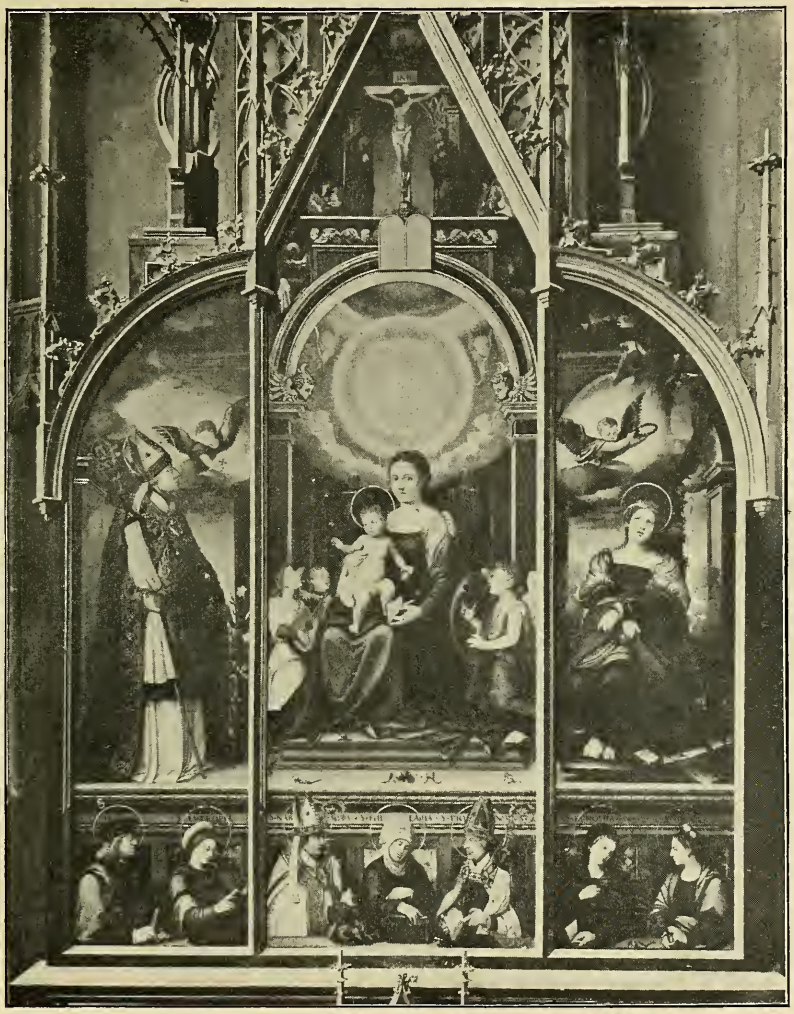

Abb. 77. Altarbild im Dom von Christoph Amberger.

visionären Lichteffekte dagegen, die wir auch bei Ambergers klugen und törichten Jungfrauen von 1560 in St. Anna wiederfinden, führen koloristische Probleme weiter, die wir bei Augsburger Malern schon zu Beginn der Renaissance beobachteten. Den Zusammenhang mit der älteren heimischen Kunst lassen auch die charakteristischen männlichen Heiligen erkennen und besonders die anmutige, eigentümlich schlichte und treuherzige Maria. Das Bild spricht dadurch inniger an

als andere Werke dieser, noch mehr aber der folgenden Zeit, deren bedeutendes Können wir ja bewundern, die aber, da sie sonst nichts geben, doch unleugbar recht kühl lassen.

Enger noch schließt sich Amberger an die ältere Kunst als Porträtmaler, von welcher Seite man ihn im Maximiliansmuseum kennen lernen kann durch die Bild-

Abb. 78. Porträt des Konrad Peutinger, von Amberger.

nisse des Wilhelm Mörz und seiner Gattin Afra von 1533, das lebendige des Konrad Peutinger von 1543 (Abb. 78) und von dessen Frau (mit der Jahreszahl 1593?). Venezianischer Einfluß macht sich auch hier namentlich in der Malweise und im Beiwerk geltend, was aber diesen wie anderen Porträts Ambergers, obgleich sie nicht sonderlich tief aufgefaßt sind, auch manche Schwächen wie etwa in den Händen haben, doch entschieden Reiz verleiht, ist ihr bescheidenes, einfaches, echt deutsches Wesen, das uns diese anspruchslosen und doch so tüchtigen Arbeiten lieb gewinnen läßt.

Auch Augsburgs Plastik bietet im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts manches Beachtenswerte. Zahlreiche Epitaphien und Grabsteine des Domkreuzganges charakterisieren die Stilwandlung der Zeit, zeigen, wie lange die alte Weise noch nachklingt, die z. B. in der Verklärung Christi auf dem Epitaph des Bernhard von Waldkirch (1523) noch ein treffliches Kunstwerk schafft. Konsequent wird der Stil immer malerischer, häufig greift man zu ganz flachem Relief. Bei zahlreichen Arbeiten wird man die große Geschicklichkeit bewundern, wie etwa bei dem feinen Relief der Erweckung des Lazarus vom Ende des 16. Jahrhunderts im Chor von St. Anna (Abb. 79), woselbst sich auch ein tüchtiges Marmorrelief der Auferstehung

Abb. 79. Erweckung des Lazarus. St. Anna. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Christi von 1586 befindet, aber mehr und mehr begnügen sich die Künstler mit guter dekorativer Wirkung und es lockt daher auch den Beschauer nicht ins Einzelne einzugehen, wie bei der liebevoll ausgeführten und fein empfundenen Plastik des Mittelalters und der Frührenaissance.

Die Porträtgrabsteine zeigen gleichfalls vielfach das Festhalten alter Traditionen, so knüpft das bedeutendste Werk dieser Art an das alte Hochgrab an, nämlich das aus Kirchberg nach St. Ulrich gebrachte Denkmal für den 1598 gestorbenen Hans Fugger (Abb. 80), welches die Arbeit eines durch die Fugger berufenen fremden Künstlers ist, nämlich des Mechelner Alexander Collin. Collin hatte sich durch seine Arbeiten am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, am Maximiliansdenkmal in Innsbruck und im Dom zu Prag einen berühmten Namen erworben, erscheint dessen auch in diesem Werke würdig, das den Entschlafenen auf dem

Sarkophage darstellt, aber nicht wie einst in bescheidenem Relief, sondern rund gearbeitet. Mit höchster Sorgfalt geht der Künstler ins Detail etwa der Hände, der Rüstung, deren Gravierungen sehr fein ausgeführt sind, ebenso wie das Gewebe des Teppichs, auf den der Verstorbene gebettet ist, man erkennt sofort den geschickten, ja virtuosen Bildhauer, der die damaligen Augsburger Meister an Können überragte, aber wie besonders der Kopf zeigt, auch nicht tiefer ging als jene.

In der Schneckenkapelle am nördlichen Querschiff von St. Ulrich ließ Abt Jakobus Köplin 1570 einen reichgeschnitzten und bemalten Hochaltar aufstellen. Dieser Altar (Abb. 81) ist noch ganz gotisch, nicht nur in der Anlage als Flügelaltar in dem schlanken Aufbau mit Streben und Fialen, sondern auch im Ornament, zwischen das sich nur selten Renaissanceformen mischen und ebenso im Stil der Figuren, von denen sich zumal die männlichen eng an ältere Vorbilder anschließen. Man sieht aus dieser Nachahmung, wie die stattlichen Altäre vom Ausgang des

Abb. 80. Grabdenkmal des Hans Fugger. Gestorben 1598. St. Ulrich.

Mittelalters nachwirkten, aber auch wie fremd man trotzdem jener Kunst gegenüberstand, wie wenig man ihr Bestes mehr verstand und daher nachzubilden vermochte, zeigen die übertriebene und mißverstandene Architektur ebenso, wie die geschickten aber lieblos und teilweise sogar roh behandelten Figuren.

Ein zwar kostbares und prunkvolles, aber doch recht unbedeutendes Werk ist der vom Bischof Johann Otto von Gemmingen (1591—98) gestiftete Porphyraltar im Chorumgang des Domes, dessen Mittelstück charakteristischerweise ein Gemälde Peter Candids in der Domsakristei ins Plastische übersetzt. Die alte Kunst hatte sich eben ausgelebt, wie der Altar der Schneckenkapelle deutlich zeigt, man tastet und sucht nach Neuem, vor allem nach glänzenderen effektvolleren Wirkungen und das erklärt zumal im Zusammenhang mit dem unleugbaren Nachlassen der eigenen Kraft auch das häufigere Beiziehen fremder Künstler, zumal bei großen Aufgaben.

Das immer noch rege Kunstleben, erfreulich durch tüchtiges Können, zeigt sich besonders glücklich in dem Kunstgewerbe, dessen anderartige Bedeutung aber doch auch die Abnahme der Kunst an innerem Gehalt erkennen läßt. Im Aus-

gange des Mittelalters und in der Frührenaissance bildeten den Höhepunkt des Augsburger Kunstgewerbes die feinen Werke der Seld und verwandter Meister, jetzt liegt sein Schwerpunkt in einem mit Geschmack und oft großem Geschick geübten Handwerk. Es wurden hier ja noch manche gar kostbare Arbeiten gefertigt, in Augsburg selbst ist als Beispiel etwa der Reisealtar des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg (1543—73) im Diözesanmuseum zu nennen (Abb. 82), vor allem aber muß man diese glänzende Periode des Augsburger Kunstgewerbes des späten 16. und des 17. Jahrhunderts heute in den großen Sammlungen studieren, wie im grünen Gewölbe in Dresden namentlich auch in der reichen Kapelle in München, oder im Nationalmuseum daselbst und eine ihrer brillantesten Leistungen der 1617 vollendete pommerische Kunstschrank befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Den feinen Geschmack des Kunstgewerbes der vorausgehenden Periode erreichen übrigens auch solche Prachtstücke nur selten, eine neue und weithin wirkende Bedeutung besitzt dagegen jetzt die Kunst im Handwerk. So berichten durch das Augsburger Beschauzeichen die einfacheren kirchlichen Gerätschaften, daß die Augsburger Goldschmiede weit über die Diözese hinaus Stadt und Land mit solcher meist geschickt gearbeiteter Ware versorgten.

Charakteristische Beispiele der berühmten Kunst der Augsburger Schlosser und Schreiner des späteren 16. Jahrhunderts bietet infolge zahlreicher Stiftungen der Fugger besonders St. Ulrich. Von 1582 ist hier das hübsche eiserne Gitter der von Marx Fugger erbauten Andreaskapelle, deren

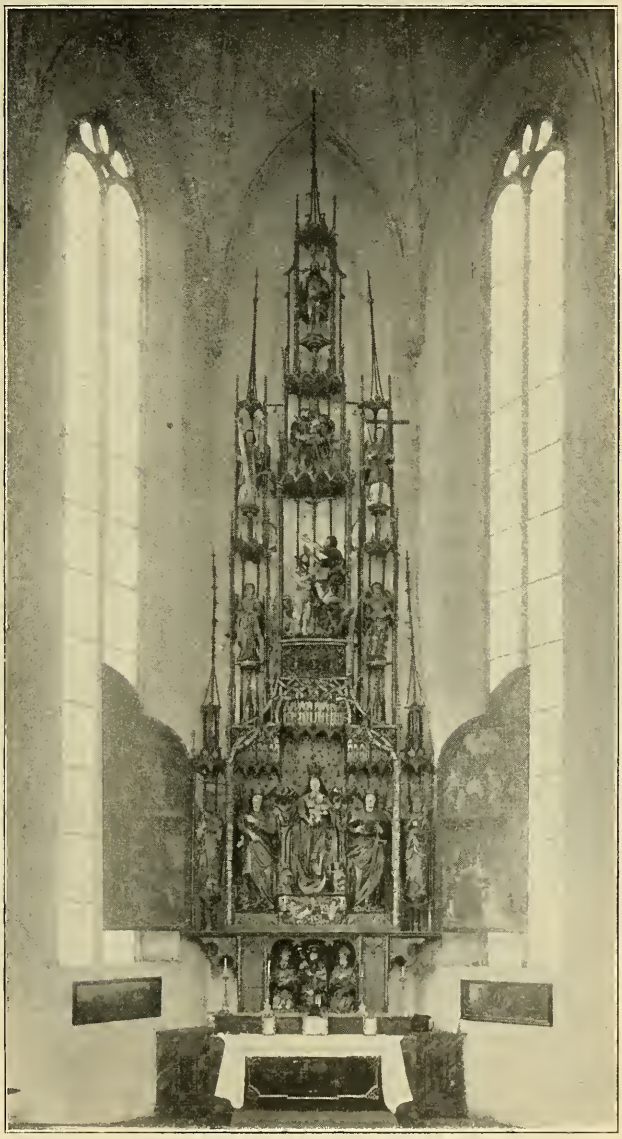

Abb. 81. Altar in der Schneckenkapelle bei St. Ulrich, 1570.

Chorgestühl mit elegantem Renaissanceornament von 1581 eine tüchtige Schreinerarbeit ist, ebenso wie der 1582 geweihte Altar der Kapelle, dessen Gemälde von Christoph Schwarz allerdings gleich den von Peter Candid gemalten Bildern der Benediktus- und Georgskapelle, daran erinnern, daß fremde Meister jetzt selbst auf diesem Gebiete in Augsburg tätig sind, auf dem die Stadt zu Anfang des Jahrhunderts eine so dominierende Stellung einnahm. Die 1590 durch Oktavian Fugger gestiftete Benediktuskapelle besitzt ein originelles Abschlußgitter aus Holz mit einem reizenden Bronze-Türgriff und ein Gestühl mit dem Fuggerwappen in den Füllungen. Die Fugger stifteten auch 1580 für St. Ulrich die Orgel, die zierliche Ranken und ein stattliches, geschnitztes Wappen der Fugger schmücken und die 1608 auf die neuerbaute Musikempore gestellt wurde. Der tüchtige Schlosser Hans Mezger, von dessen Arbeiten für Feldthurns in Südtirol wir oben berichteten, lieferte für St. Ulrich das Gitter der Michaelskapelle mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1588 an einem Schlosse und 1597 für die durch Philipp Eduard Fugger erneuerte Bartholomäuskapelle das Abschlußgitter, an dessen Schloß er außer der Jahreszahl seinen vollen Namen schrieb.

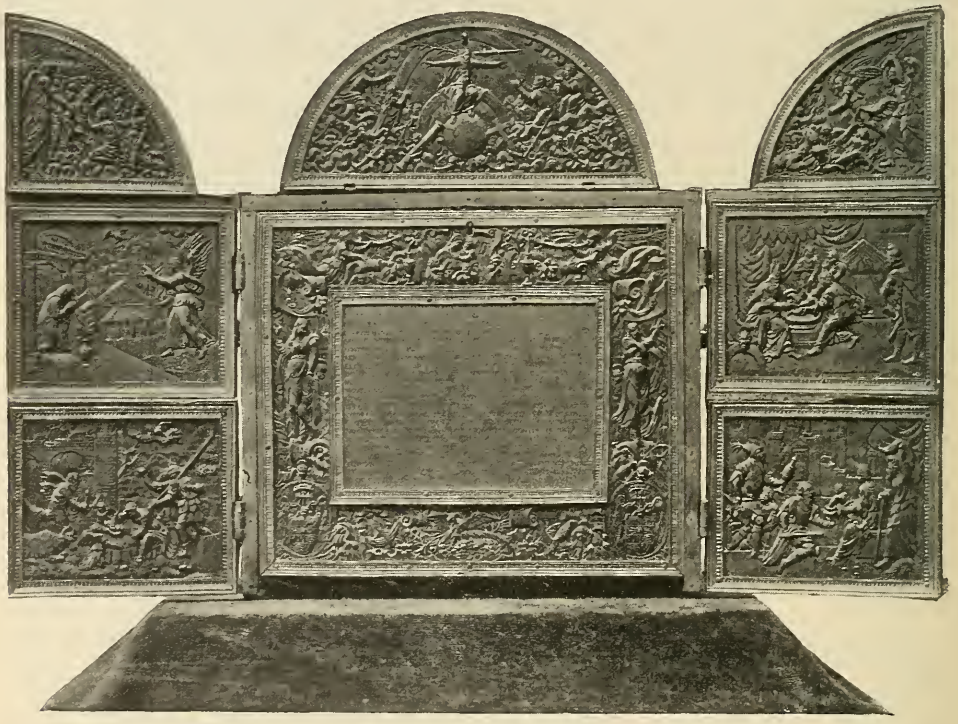

Abb. 82. Reisealtar des Kardinals Truchseß von Waldburg, 1543—1573.

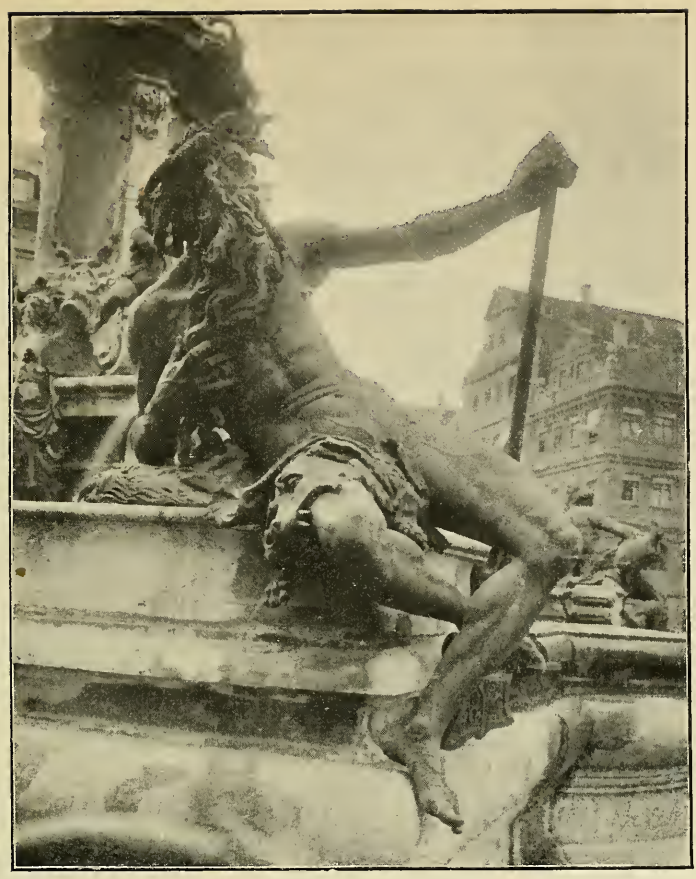

Abb. 83. Der Lech vom Augustusbrunnen.

10. Die Monumentalkunst der Spätrenaissance.

Durch den schmalkaldischen Krieg hatte Augsburgs politische Bedeutung schwer gelitten; darnach folgten große wirtschaftliche Depressionen, die, zumal in den siebziger Jahren, zu mehrfachen Bankerotten führten und ebenso im Anfang des 17. Jahrhunderts, wo 1614 auch das große Haus der Welser zusammenbrach. Schuld daran war neben manchem anderen namentlich der niederländische Krieg gegen Spanien, das Aufkommen Amsterdams und des holländischen Handels, sowie der Niedergang Antwerpens, mit dem Augsburg vielfache Handelsinteressen innig verbanden. Die großen Vermögen wuchsen nicht mehr, aber immerhin steigerte sich noch die Zahl mittelgroßer und in der Wende zum 17. Jahrhundert war Augsburg, wenn auch Handel und Gewerbe nicht mehr jene große Bedeutung wie vor etwa 100 Jahren besaßen, noch eine sehr reiche Stadt. Nach dem Geschmack der Zeit, wohl auch angeregt durch die prunkvollen Fugger, wollte man diesen Reichtum glänzend zur Schau stellen, man schmückte daher um die Jahr-

hundertwende die Hauptstraße durch prächtige Brunnen, stattete die vielfach verödeten Kirchen neu und reicher aus und als mit Elias Holl ein geeigneter Mann auftrat, schritt man zu großen städtischen Bauten, die Augsburg im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ein völlig neues, glänzenderes Ansehen gaben.

1589 legte Hubert Gerhard von Herzogenbusch, der damals im Dienst Wilhelms V. in München stand, dem Augsburger Rate die Visierung zum Augustusbrunnen vor und begann ihn auszuführen. Seine Beziehungen zu Augsburg

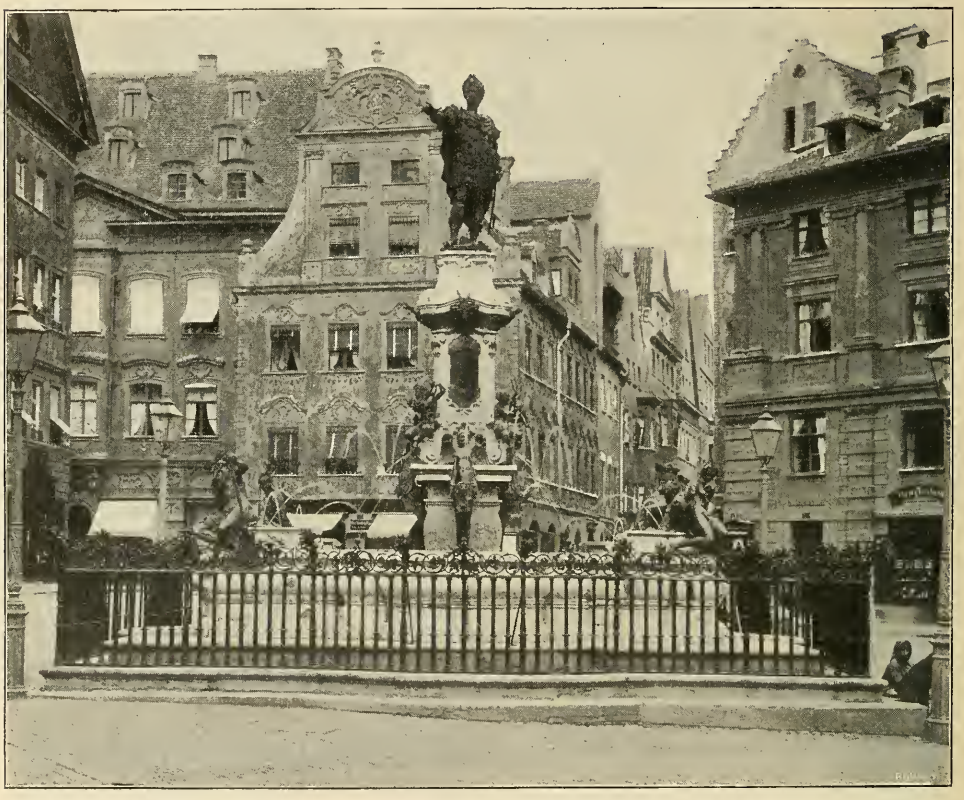

Abb. 84. Augustusbrunnen von Hubert Gerhard, 1589—1594.

gingen wohl durch die Fugger, für die er kurz vorher die großartige Brunnengruppe Jupiter, Juno und Ganymed für Schloß Kirchheim modellierte, die sich heute im Garten des bayrischen Nationalmuseums befindet und die Pellago in Wachs ausführte, während den Guß Pietro de Neve, der Münchener Martin Frey und Peter Wagner in Augsburg besorgten.

Öffentliche Brunnen mit reichem Figurenschmuck waren damals sehr beliebt, man braucht sich nur, um einige der nächstgelegenen zu nennen, an den Tugendbrunnen in Nürnberg zu erinnern, den Benedikt Wurzelbauer 1585—1589 ausführte, in Nürnberg war durch Labewolf auch 1576—1585 der große Brunnen für Schloß Kronberg bei Kopenhagen gegossen worden, in der Münchener Residenz

steht der reizende Perseusbrunnen, den Peter Candid entwarf, G. Mair modellierte und B. Wenglein goß, auch gehen die ältesten Teile des Wittelsbacherbrunnens daselbst auf diese Zeit zurück. Als epochemachendes Werk auf diesem Gebiete pflegt man Giovanni da Bolognas Brunnen von 1564 auf der Piazza del

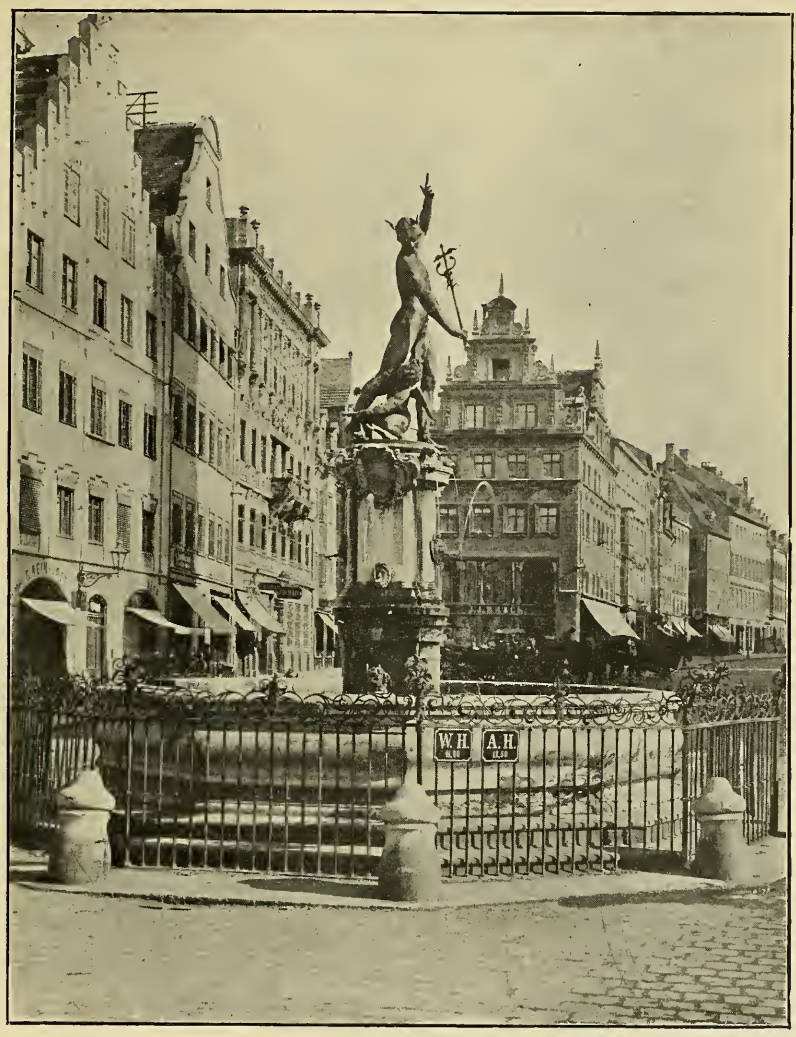

Abb. 85. Merkurbrunnen von Adriaen de Vries, 1599.

Nettuno in Bologna zu nennen und es ist wohl möglich, daß dieser anregend auch auf die Schöpfer der Augsburger Brunnen wirkte.

Mit großer Sorgfalt wurde 1593 der Platz für den Augustusbrunnen gewählt, wozu auch der Baumeister Wendel Dietrich beigezogen wurde. Man faßte richtig ins Auge, daß der Platz so groß sein müsse, daß das Denkmal den Verkehr nicht störe, daß er aber auch nicht zu groß sein dürfe, damit es gut wirke und den Platz beherrsche. Im folgenden Jahre wurde der Brunnen vollendet,

Abb. 86. Herkulesbrunnen des Adriaen de Vries, 1596—1602.

den Peter Wagner in Augsburg goß und an dem die Steinmetzarbeiten der auch in der Geschichte der Innsbrucker Hofkirche genannte Simon Zwitzel ausführte, das Verschneiden und Glätten besorgten die Goldschmiede Gregor Bayr und Jakob Schönauer, die Schlosserarbeiten Georg Scheff aus Heilsbronn, der seit 1565 in Augsburg ansässig war. Scheff lieferte auch die hübschen Gitter der beiden anderen Brunnen der Maximilianstraße. Die weitere Blüte der Schmiedekunst beweisen für das spätere 17. Jahrhundert die stattlichen Schlußgitter der Kapellen im Umgang des Domchores, aber auch zahlreiche kleine, jedoch oft recht kunstvolle Gitter an Türen und Fenstern, zuweilen so gar recht bescheidener Bürgerhäuser.

In der Mitte des Brunnens (Abb. 84) steht Augsburgs Gründer, der Kaiser Augustus, auf hohem, 1749 erneuertem Postamente, an dem sich unter den Wasserstrahlen ein anmutiges Formenspiel durch Putten mit Delphinen und phantastische weibliche Halbfiguren entfaltet, am Rande des großen Beckens liegen die Gestalten, welche die vier Flüsse Augsburgs personifizieren.

Die treffliche Gesamtwirkung des Brunnens zeigt, wie die nordische Kunst während des 16. Jahrhunderts in der italienischen Schule größer und effektvoller schaffen lernte und die vier Flüsse geben Zeugnis von dem außerordentlichen Können, der neuen Beherrschung der menschlichen Gestalt,

dem ausgebildeten Schönheitssinn, die man dieser großartigen Lehrmeisterin dankte. Diese lebensvollen, schön bewegten Figuren deuten zugleich die segensreiche Tätigkeit des Wassers an, der Augsburg so viel dankt. Vorzüglich charakterisiert der auf den Brunnenrand gelagerte kräftige Mann mit dem Kranz von Fichtenzweigen und Tannenzapfen in den Haaren und dem mächtig herabfließenden Barte, den wilden

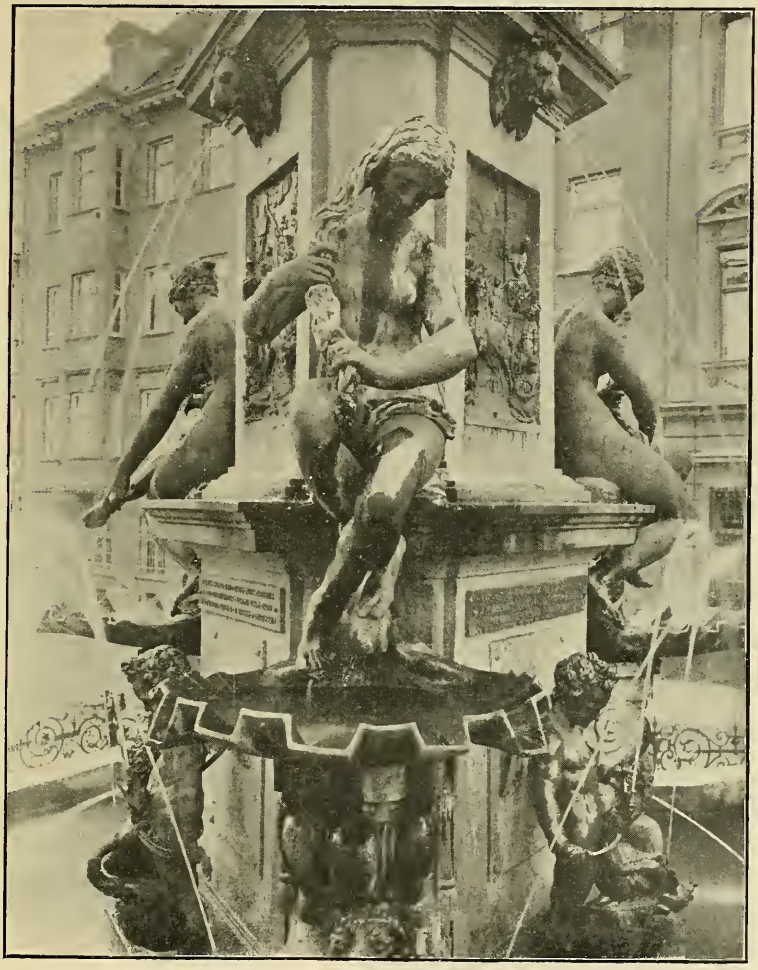

Abb. 87. Najaden vom Herkulesbrunnen.

Gebirgsfluß des Lech und durch das Ruder, auf das sich seine Linke stützt, den Handel (Abb. 83). Die Sitgold, ein anmutiges Weib mit Urne und Füllhorn, erinnert, an die befruchtende Kraft des Wassers, der Brunnenbach, ein jüngerer Mann mit einem Eichenkranz auf dem Kopfe, weist auf Augsburgs berühmten Fischreichtum, die schön bewegte Frau „Wertach" aber, die sich auf ein Rad lehnt und in der Rechten Ähren hält, versinnbildet das Wasser als die mächtige Stütze der Gewerbe, die an den Kanälen in der unteren Stadt emsig als die gesunde Grundlage des Augsburger Reichtums arbeiten.

Dem Handel wurde noch ein eigenes Denkmal gesetzt durch die Merkurstatue auf dem Brunnen vor dem Weberhause, die 1599 vollendet wurde, gegossen nach dem Modell von Adriaen de Vries aus dem Haag im städtischen Gießhaus durch Wolfgang Neidhard, den Nachfolger des 1595 gestorbenen Wagner. An dem hohen, 1752 erneuerten Postamente, auf dem Merkur steht, sind die Wasserspeier voll frischen Humors, zumal die beiden Hundeköpfe (Abb. 85).

Weit bedeutender als der Merkur ist das zweite Werk des Adriaen de Vries, der 1596 bis 1602 ausgeführte Herkulesbrunnen, gleichfalls von Neidhard gegossen (Abb. 86). Das 1826 erneuerte Postament hat die originelle Grundform eines Dreiecks mit abgestumpften Ecken, die wesentlich dazu beiträgt, daß der Brunnen von jeder Seite gut wirkt. In den trefflichen Verhältnissen, der geschlossenen Wirkung des Ganzen bei völlig freier Bewegung der Figuren bewährt sich glänzend die außerordentliche Sicherheit der Meister der Hochrenaissance und des Barock in diesen Punkten, an großem einheitlichem Wurf, prächtiger, dekorativer Wirkung übertrifft der Brunnen alle verwandten Werke Deutschlands. Zugleich aber wie gediegen im einzelnen! Welches Können im Akt des mächtigen Herkules, der die brennende Fackel gegen die Hydra schwingt, welche Anmut in den drei Najaden, die das feuchte Element, das über sie rinnt, so herrlich versinnbilden (Abb. 87), welcher Humor in den Wasserspeiern und vor allem in dem reizend variierten Knaben mit dem Schwan! Die großartige Kraft des Wassers, sein anmutiges und launisches Spiel sind hier wunderbar zum einheitlichen Kunstwerk verwoben.

Unleugbar bedeutet es einen bedenklichen Rückgang der Augsburger, ja der deutschen Kunst, daß man zu diesen Prachtwerken, mit denen sich die Stadt schmückte, fremde Künstler berufen mußte. Mußte? — War es nicht nur eine Mode namentlich infolge des wachsenden Einflusses italienischer Kunst, daß Fürsten gerne Italiener oder in Italien gebildete Niederländer an ihren Hof zogen und ebenso die Fugger, die wohl auch die Stadt Augsburg hierzu veranlaßten. Allerdings sprach die Mode hier häufig sehr stark mit und hatte nicht selten das Bedenkliche, daß den einheimischen Künstlern die besten Aufträge entzogen wurden. Augsburg besaß damals ganz tüchtige Bildhauer, welche die Geschichte der deutschen Plastik meist sehr zu Unrecht mit Stillschweigen übergeht, aber einen Hubert Gerhard und Adriaen de Vries besaß es doch nicht und den Aufschwung der Erzplastik, den diese brachten, hätten die heimischen Künstler nicht ins Leben rufen können.

Die heimischen Künstler studieren wir jetzt, wie auch im späteren 17. und 18. Jahrhundert am besten in der Kirche, und von Augsburgs Kirchen ist St. Ulrich für Plastik und Dekoration des beginnenden 17. Jahrhunderts von besonderem Interesse, wie es dies ja auch für das späte 16. Jahrhundert war. Das Wichtigste sind der Hochaltar von 1604, der Afra- und der Ulrichsaltar von 1607, welche die Weilheimer Bürger Bildhauer Johann Degler und Maler Elias Greuter ausführten, die 1608 auch die Kanzel lieferten. Diese Altäre von St. Ulrich, wo sich für die Kunstgeschichte des Altares im 16. und 17. Jahrhundert mannigfache Studien machen lassen, halten einerseits deutlich an alten Traditionen fest, gehören andererseits aber doch schon ganz der neuen, hauptsächlich durch die italienische Kunst

bestimmten Richtung an (Abb. 88). Sie streben daher nach einheitlicher, effektvoller Wirkung, können sich aber doch nicht von der alten Liebe zum Detail losreißen, vermögen noch nicht das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen; daher kommt der kleine Maßstab der figurenreichen Hauptbilder, die Fülle kleiner und kleinster Figuren im oberen Aufbau. Der italienische Altar mit dem großen von Säulen flankierten Gemälde bestimmt zwar die Anlage dieser Altäre, aber in der jetzt erneuerten Plastik in den Predellen, in den Heiligen neben dem Mittelbilde, die auf die Flügel mittelalterlicher Altäre zurückweisen, zeigt sich ebenso wie in dem reichen sich stetig verjüngenden Aufbau deutlich der Nachklang des gotischen Altares, infolgedessen auch das Mittelbild, obgleich es als Gemälde gedacht, doch plastisch ausgeführt wurde. Die beabsichtigte große, dekorative Wirkung und die kleinliche Ausführung, das Zusammenwerfen von Plastischem und Malerischem sind Widersprüche, welche die Wirkung der Altäre, die noch dazu schlechte moderne Bemalung schädigt, stark beeinträchtigen, aber sie zeigen historisch interessant das Herauswachsen dieser Kunst aus der des Mittelalters und der Frührenaissance.

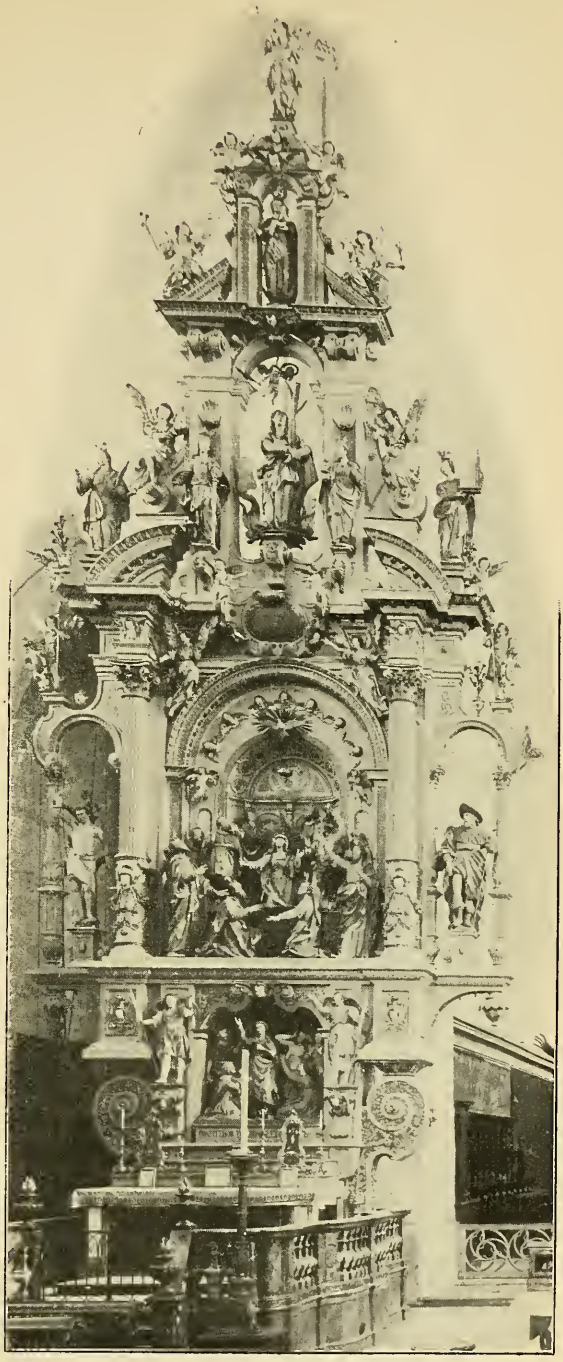

Abb. 88. Seitenaltar in St. Ulrich, 1607.

Gleichzeitig mit Degler und Greuter arbeitete für St. Ulrich Johann Reichel von Landsberg die große 1605 vollendete Kreuzigungsgruppe, die von Wolfgang Neidhard gegossen wurde. Im Gegensatz zu jenen geschnitzten Altären gehört diese Gruppe ganz der neuen Richtung an, die

in der Erzplastik rasch den vollen Sieg errang. Das bedeutende Können wird man an dieser Gruppe schätzen, bei dem Gekreuzigten auch das edle Empfinden, dagegen spricht das der Zeit häufig eigene hohle Pathos bei Magdalena, namentlich auch bei Maria wenig an. Von demselben Künstler, der auch für die Münchener Michaelskirche eine Magdalena am Kreuzesstamm modellierte, stammt der 1607 vollendete Sieg des Erzengels Michael über den Satan, die flotte Gruppe über dem Portal des Zeughauses, neben der drei nette Knaben mit Waffen stehen. Ein sehr feines Bronzerelief der Geißelung Christi, dessen Künstler leider nicht bekannt ist, ist im Kreuzgang der Barfüßerkirche in ein Grabmal von 1617 eingelassen.

Ausgesprochen italienischen Charakter trägt der Altar der Sebastianskapelle des 1609 von den Fuggern gestifteten Franziskanerklosters, er steht dadurch auch als Fremdling unter den gleichzeitigen Altären Augsburgs, ja Deutschlands. Der sehr stattliche, teilweise bemalte, in Stuck ausgeführte Altar, dessen Statuen wohl im 18. Jahrhundert erneuert wurden, ist an die Wand der Chornische gestellt, deren Biegung er folgt. Säulen tragen das gut durchgebildete und reich dekorierte Gebälk, das ein Giebel krönt, auf dessen Schrägen Engel liegen. Architektur und Dekoration dieses Altares zeichnen sich durch einen auffallend großen Zug aus, durch ein seltenes Verständnis für die Absichten italienischer Kunst, was zu dem bedeutenden Künstler überleitet, der die Größe italienischer Kunst so merkwürdig erfaßte, sie fortschreitend immer selbständiger für die deutsche Kunst verwertete, nämlich zu Elias Holl.

Elias Holl wurde 1573 in Augsburg als Sohn eines tüchtigen Maurers geboren. Als Vater Holl die Kirche Maria Stern mit dem zierlichen Türmchen hinter dem Rathaus baute, nahm er zur Grundsteinlegung den dreijährigen Elias mit, der von der Frau Meisterin einen goldenen Schaupfennig erhielt. Als dreizehnjähriger Knabe arbeitete Elias unter seines Vaters Leitung an einem Bau für Jakob Fugger, bei dem es, wie Elias Holl in seinen Aufzeichnungen sagt, gutsein war, der lebte und leben ließ, sich täglich mittags ein Räuschlein trank, viel Gäste hatte und flott für alle sorgte, die bei ihm arbeiteten. Den kleinen Holl hatte er besonders lieb und wollte ihn deshalb mit Herrn Jörg Fugger nach Italien schicken, was aber der Vater wegen Elias Jugend nicht zugab.

1590 baute der Vater Holl für Herrn Hans Mehrer, den Kassierer Jakob Fuggers, ein stattliches Haus, dessen Erker, der heute noch eine Zierde der Maximilianstraße (C Nr. 2) bildet, der siebzehnjährige Elias ausführte (Abb. 89). Den dreigeschossigen, rechteckigen Erker krönt ein Giebel und beleben zierlich ornamentierte Pilaster sowie kleine, ja etwas kleinliche Guirlanden, seinen Hauptschmuck aber bilden Medaillons mit Köpfen.

Der Reichtum des Details erinnert an die zierliche Dekoration älterer Erker, wie jene des Maximiliansmuseums, aber Holls Terrakotten sind nicht mehr so fein, sondern streben nach stärkeren Effekten, wie die gesamte Kunst zu Ende des 16. Jahrhunderts, die zu den größeren, aber auch gröberen Wirkungen des Barock überzuleiten beginnt.

Am Neujahrstage 1594 starb Hans Holl, zweiundachzig Jahre alt. Elias, noch des Vaters Gesell, durfte dessen Bauten nicht fortsetzen, er wollte daher

wandern, aber die Liebe zu der zwanzigjährigen schönen Maria Burkartin, des verstorbenen, vermögenden Kuttelwäschers Christian Burkart Tochter, vertrieb ihm die Wandergedanken, er blieb in Augsburg, heiratete am 2. Mai 1595 seine Maria und wurde den 20. Mai 1596 Meister. Nachdem ihm seine Frau acht Kinder geschenkt, starb sie am 30. Januar 1608. Am 30. Mai 1608 heiratete Holl Rosina Reichlen, die ihm dreizehn Kinder bescherte und 1635 starb.

Zunächst beschäftigten Holl kleinere Aufträge für Private, so 1599 der Umbau von Anton Garbens Haus, das er mit zwei zierlichen Erkern schmückte und bei dem er die Modelle zu den Terrakotten selbst in Birnbaumholz stach und schnitzte.

Am 18. November 1600 reiste Holl mit Herrn Garben nach Bozen zum Andreasmarkt und dann nach Venedig, am letzten Januar 1601 war er bereits wieder in Augsburg. Die Reise von nicht einmal zweiundeinhalb Monaten war für Holl äußerst wichtig, er sagt selbst, daß er in Venedig, wo sie freundlich aufgenommen wurden, alles wohl besah, was ihm für sein Bauwerk ferner wohl ersprießlich war." Besonders wirkte auf Holl die einfache Größe der italienischen Kunst vor allem in Palladios Werken, dessen Stadt Vicenza er sicher gesehen hat. Das Streben Holls nach größerer Wirkung, das in der gesamten deutschen Kunst jener Zeit fühlbar ist, mußte in Italien bedeutend gefördert und geklärt werden, frei von den alten Traditionen begann er dieses Ziel im Geiste der Hochrenaissance konsequenter zu verfolgen und setzte sich dadurch allmählich in einen entschiedenen Gegensatz zur älteren Augsburger Baukunst.

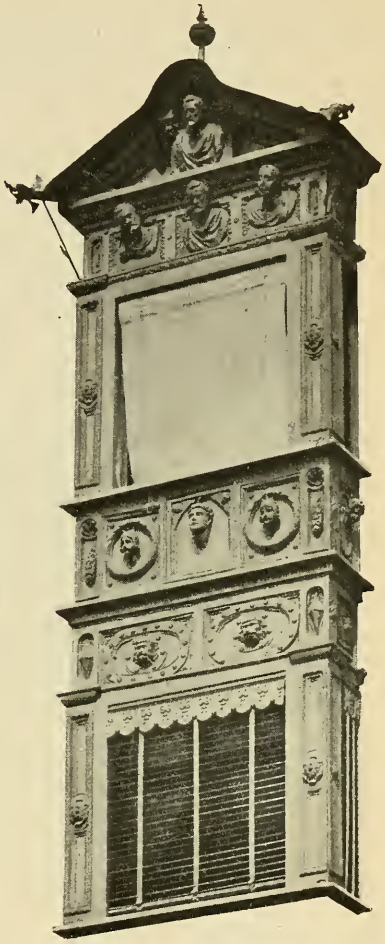

Abb. 89. Erker von Elias Holl. 1590. Maximilianstraße.

Gleichwohl war Augsburg ein besonders günstiger Boden für Holl. Schon seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt seine Architektur besonders starke italienische Einflüsse und seit dem Fuggerhaus in der Maximilianstraße gaben ihm die zahlreichen Um- und Neubauten der Bürgerhäuser, zumal der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, den Charakter einer Renaissancestadt. Zu Ende des 16. Jahrhunderts, als Holl heranwuchs, waren die italienischen Einflüsse in Augsburg besonders stark, wenn auch da und dort, wie etwa bei dem Türmchen von Maria Stern, gotische Formen noch leise nachklingen. In diese Stadt paßte Holls Kunst vorzüglich und wie sie aus der Augsburger Kunst besonders des späteren 16. Jahrhunderts herauswuchs, daher auch trotz mancher Gegensätze mit ihr

prächtig zusammenstimmte, zeigen selbst die reifsten Werke Holls, wie das Rathaus, die gerade durch das Anknüpfen an die ältere heimische Kunst ein flaches Übertragen der italienischen Weise glücklich vermieden.

Der Brand des städtischen Gießhauses am 27. Juli 1601 brachte Elias Holl in nähere Beziehung zur Stadtvertretung. Wegen des Gusses der Brunnen mußte die Gießerei rasch wiederhergestellt werden, da dieser Aufgabe aber der Stadtbaumeister Jakob Eschey wegen hohen Alters nicht gewachsen war, so wandte sich Matthäus Welser als Vorstand des gemeindlichen Bauwesens an Holl, von dem er erwartete, daß er das Gießhaus in Venedig studiert habe. Holl vollendete rasch den Bau und wurde am 8. Juli 1602 Stadtbaumeister.

Abb. 90. Zeughaus von Elias Holl, 1602—1607.

Seit dem 7. Januar 1602 hatte Holl das Bäckenhaus am Perlachberg (C Nr. 18) gebaut, dessen ehemalige Bestimmung heute noch eine stattliche Bretzel mit der Jahreszahl 1650 kündet. Das Haus zeigt den Eindruck der italienischen Kunst auf Holl, obgleich es ein deutsches Giebelhaus mit dem Eingang an der Schmalseite ist, bei dem als einem Eckhaus aber auch die tiefe Langseite als Schauseite behandelt werden konnte und wurde. Diese Fassade ist reicher als es Holl später liebte. Gut gegliederte, energisch vorspringende Gesimse trennen und bekrönen die drei Stockwerke, die sich auf einem schlichten Unterbau erheben, Pilaster und Halbsäulen dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung stützen diese Gesimse. Holl verwertet hier regelrecht das in Italien Gelernte und das stattliche, einheitlich durchgeführte Haus fand allgemeinen Beifall.

Dem Bäckenhaus gegenüber stehen „des Herrn Rehlingers Gewürzläden", die Holl 1614 aufführte und selbst als „schönen Bau" bezeichnete. (Abb. 84 rechts). Er sucht hier die Wirkung dadurch zu steigern, daß er nach Palladios Vorgang zwei Geschosse zusammenfaßt, die beiden Hauptgeschosse trennt ein kräftiges Gesims und der starke Unterbau des Oberstockes. Das Untergeschoß in Rustikabehandlung birgt die Läden und ein Mezzanin, zu seiner Dekoration ist die dorische, im Ober-

Abb. 91. Metzig, von Elias Holl, 1609.

geschoß dagegen die jonische Ordnung angewendet. Die Wirkung des Ganzen ist jedoch wenig erfreulich, Palladios Ideen wirken eben durch und deshalb nur in ihrer Größe und verkümmern bei solch kleinem Maßstab.

Als städtischer Baumeister begann Holl mit dem Zeughaus, dessen reiche, jugendlich kräftige, ja üppige Fassade jedoch erst 1607 vollendet wurde. Sie ist klar angeordnet und betont durch energische, von Pilastern getragene Gesimse stark die Horizontale. Wirkungsvoll ist das einfache Untergeschoß mit dem stattlichen Portal, auf dem Reichels flotte Michaelsgruppe steht, sehr reich das Obergeschoß,

das zwei Stockwerke zusammenfaßt. Die drei folgenden Stockwerke verdecken den Giebel des steilen Daches, ohne ihm jedoch logisch Ausdruck zu geben, wie überhaupt die ganze Fassade lediglich ein dem Haus vorgestelltes, geschicktes Dekorationsstück ist.

Charakteristischer für Holls Eigenart ist die 1609 gebaute Metzig (Abb. 91). Die Überbauung des Brunnenbaches mit diesem stattlichen Zunfthaus bot erhebliche technische Schwierigkeiten, die aber den äußerst praktischen und umsichtigen Meister, wie seine Aufzeichnungen beweisen, besonders fesselten. Bei der Fassade läßt hier Holl seine ganze italienische Schulweisheit von Rustika, Pilaster, Gesimsen u. s. w. beiseite und findet sich dadurch selbst. Der Bau ist vor allem einfach und praktisch, löst aber doch durch die bedeutenden Verhältnisse die schwere Aufgabe, das Schlacht- und Zunfthaus wirklich monumental zu gestalten. Dementsprechend legt Holl auch dem Gebäude keine Prachtfassade vor, sondern behandelt die Eingangsseite einfach; ihre Hauptbelebung bilden die beiden großen Portale, an denen Ochsenschädel geschickt ornamental verwertet sind, von den Gesimsen tritt nur das Dachgesims bestimmter hervor. Der in zwei Stockwerke gegliederte Giebel befriedigt zwar nicht ganz, aber doch weit mehr als jener des Zeughauses und durch die volutenartigen Bildungen, die ihn begleiten, erhält er eine zügige Wirkung und betont gut das Ansteigen des Daches.

Nahe der Metzig baute Holl 1611 die Barfüßertorbrücke, die ihre heutige Gestalt wohl 1820 beim Abbruch des Torturmes erhielt. Holl sagt, er habe die Brücke in welscher Manier gebaut und zwar scheint ihm die Rialtobrücke als Vorbild gedient zu haben, da er nach seinen Aufzeichnungen zu beiden Seiten der gewölbten breiten Brücke sechs Kramläden anlegte, in der Mitte aber durch ein Gewölbe den Blick auf den Fischgraben offen ließ, auf den Außenseiten der Brücke befanden sich je drei Läden.

Bei einem Mittagessen mit dem Stadtpfleger Johann Jakob Rembold machte Holl 1614 den Vorschlag, an Stelle des alten baufälligen Rathauses ein neues treten zu lassen. Rembold ging auf den Plan ein und Holl arbeitete verschiedene Entwürfe aus, bis einer den ungeteilten Beifall der Herren des Rates hatte.

Nach alter, höchst wahrscheinlicher Tradition sind zwei dieser Entwürfe in Modellen auf dem Rathaus erhalten und es wurde oft bedauert, daß nicht diese glänzenden Fassaden, sondern der im Äußern weit einfachere Plan ausgeführt wurde. Ich glaube sehr mit Unrecht. Die beiden Modelle lehnen sich eng an das italienische Stadthaus an. Sie zeigen demgemäß zu ebener Erde eine große, offene Halle, wie die Loggia del consiglio in Verona und Padua oder das Stadthaus in Udine. Den ersten Stock nimmt der große Saal ein, die Treppe liegt in einem Anbau an der Schmalseite. Kleinere Räume besitzt nur das eine Modell in einem Mezzanin über dem Saal, es war also wohl beabsichtigt, die Verwaltungs-, Gerichtszimmer u. s. w. in einem Nebenbau unterzubringen, wie das teilweise ja auch bei dem ausgeführten Projekt geschah. Das Studium Palladios und Jacopo Sansovinos, speziell der Basilika Palladiana in Vicenza und der Bibliothek von S. Marco bestimmt den Charakter dieser Modelle, während der ausgeführte Bau nicht einfach italienische Baukunst auf deutschen Boden über-

trägt, sondern den anderartigen klimatischen Verhältnissen und Bedürfnissen gerecht wird, praktischer und zugleich künstlerisch viel selbständiger ist (Abb. 92).

Das deutsche Haus — nicht der italienische Palast — bestimmt beim Augsburger Rathaus die Anlage des Mitteltraktes, in dem sich der Saalbau befindet, an den sich stattliche Flügel lehnen mit umfassenden Nebenräumen und den Treppen.

Abb. 92. Perlachturm und Westseite des Rathauses von Elias Holl, 1614—1620.

Der Saalbau entwickelt sich zu außerordentlicher Höhe, weil über der großen Eintrittshalle, deren Kreuzgewölbe auf Pfeilern ruhen, im ersten Stock eine Säulenhalle folgt, darauf erst der durch drei Geschosse greifende Saal und über diesem noch der Raum, in dem sich jetzt die Modellkammer befindet.

Die Fassade des Rathauses gestaltet Holl, konsequent die Richtung verfolgend, die er mit der Metzig einschlug, möglichst einfach, er will nur durch mächtige, schöne Verhältnisse wirken, ein „heroisches Ansehen" soll — wie er selbst sagt —

„der Bau haben". Zugleich aber ist die Fassade ein klarer Ausdruck des Innern. Deutlich tritt der Saalbau als hohes und erheblich tiefes Giebelhaus hervor und die großen Fenster sowie die mit ihnen zusammengefaßten Rundfenster künden den goldenen Saal an, nur das Hauptgesims über den letzteren trennt die oberste Fensterreihe des goldenen Saales etwas unorganisch ab. Der reiche, der Repräsentation gewidmete Mittelbau setzt sich charakteristisch ab gegen die einfacheren Anbauten mit den Zimmern, von denen die Fürstenzimmer des zweiten Stockes durch

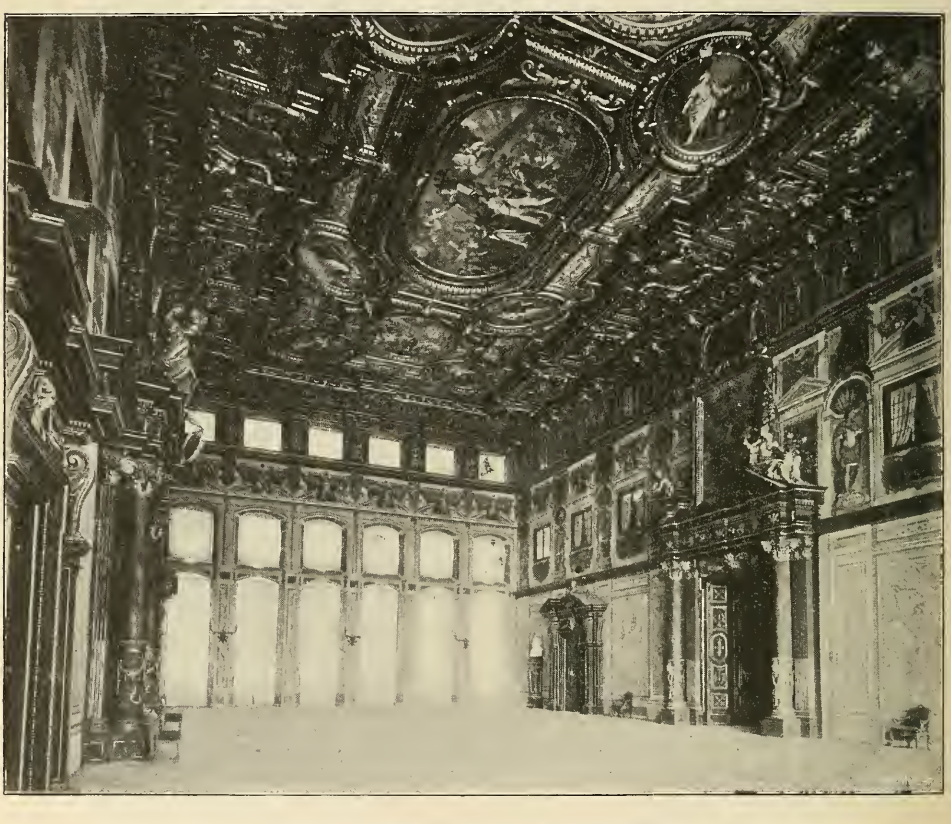

Abb. 93. Goldener Saal des Rathauses.

Größe und Giebelbekrönung der Fenster besonders betont sind. Die Seitenbauten haben die damals und in der Folgezeit bei den Augsburgern beliebten flachen Dächer, in der Mitte der Tiefe dieser Nebenbauten werden die Treppenhäuser durch die Türme betont, die den Bau so wesentlich heben, zu deren Anlage sich Holl aber erst während der Ausführung des Baues entschloß.

Den Anforderungen, die man damals an ein Rathaus stellte, das in erster Linie der Repräsentation, daneben der Justiz und Verwaltung dienen sollte, entsprach Holls Werk vorzüglich und sein außen so schlichter Bau ist echt deutsch, ja echt augsburgisch, nicht minder aber bedingt durch des Meisters bestimmt ausgesprochene, persönliche Eigenart.

Den praktischen Sinn, das hohe technische Können Holls zeigt der gediegene Bau überall bis hinauf zu dem sorgfältig aus mächtigen Stämmen gefügten Dachstuhl. Klar lassen diese Eigenschaften auch Holls Aufzeichnungen erkennen, denen man trotz des nüchternen Aufzählens der Daten doch den Stolz und die Freude an dem Gelingen des großen Werkes anfühlt und aus denen man vor allem auch

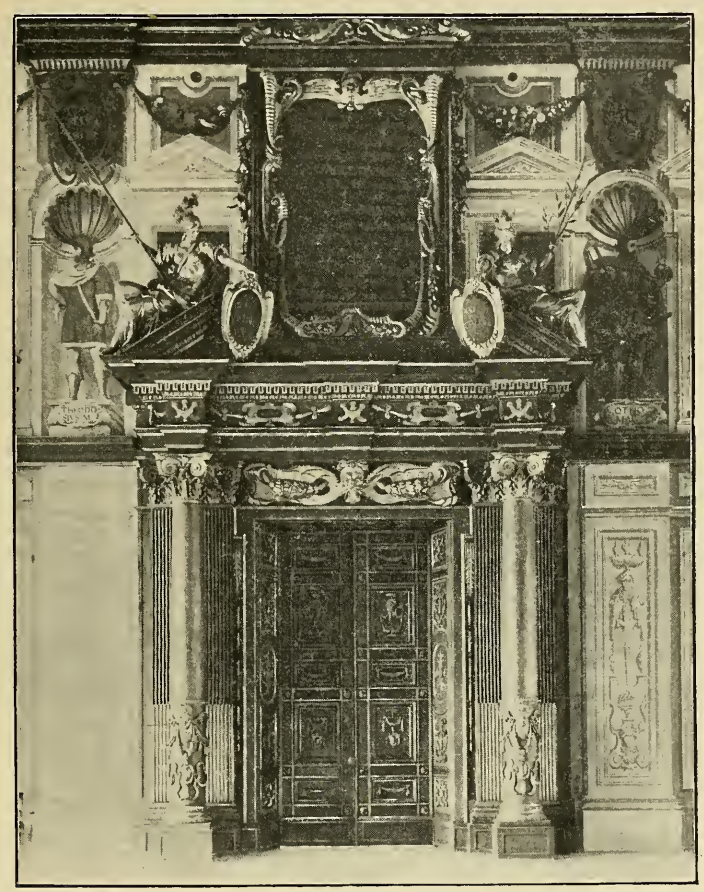

Abb. 94. Portal im goldenen Saal.

ersieht, wie umsichtig Holl alles vorbereitete, wodurch allein eine so rasche Bauführung möglich war.

Ehe man, um für den Neubau des Rathauses Platz zu machen, das alte abbrechen konnte, mußte für Unterkunft von Uhr und Glocke des alten Rathausturmes gesorgt werden, hierzu verstärkte Holl den Perlachturm und baute auf ihn, den man im 16. Jahrhundert um ein Geschoß erhöht hatte, den offenen achtseitigen Glockenstuhl (Abb. 92). Die schwierige Arbeit wurde am 10. November 1614 begonnen, am 14. August 1615 vollendet, indem man den goldenen Knopf auf dem Turme befestigte. In diesen setzte Holl sein vier Jahre altes Söhnchen Elias und der Kleine war ganz sorglos und sagte: „Sieh Vater! wie viel Buben sind drunten

auf der Gassen", während die Mutter voll Angst unten bei den Glocken stand. Nachdem der Knabe fast eine Stunde auf dem Gerüst war, schickte ihn der Vater heim, daß er dem Ahnherrn erzähle, was er gesehen.

Der Abbruch des alten Rathauses hatte inzwischen am 5. Februar 1615 begonnen, am 25. August morgens sieben Uhr konnte der Grundstein gelegt werden. Als dies feierlich geschehen, ließ Holl den kleinen Elias einen Stein, in den sein Namen und Alter gemeißelt war, auf den Grundstein legen, was den Ratsherren so wohl gefiel, daß sie dem Kleinen zwölf Augsburger Gulden in seine Hosen verehrten. Der Bau schritt rasch vorwärts, am 25. August 1617 konnte schon der Dachstuhl aufgesetzt werden, was in zwanzig Tagen geschah, worauf der zufriedene Rat fünfzig Gulden für den Wein zum Richtfest stiftete. 1620 wurde der Bau vollendet, Holl erhielt als Ehrengabe einen schönen vergoldeten Becher mit dem Augsburger Wappen im Deckel und gefüllt mit sechshundert Goldgulden. Der Rat hielt nun seinen Einzug, und am 3. August 1620 fand hier die erste Ratswahl statt.

Holl übte wohl auch erheblichen Einfluß auf die Ausstattung des Hauses, namentlich des goldenen Saales (Abb. 93), dessen mächtige Hauptportale (Abb. 94), wie die Türen der Fürstenzimmer, wahrscheinlich auf seine Anregungen zurückgehen, auch für die Dekoration legte er wohl gewisse allgemeine Gesichtspunkte fest. Das dem großen Sinn Holls widersprechende, zuweilen recht kleinliche ornamentale Detail dagegen weist schon an jenen Portalen und Türen darauf hin, daß er die Ausstattung im einzelnen wohl nicht leitete, weshalb er deren auch in seinen Aufzeichnungen nicht gedenkt, sondern hiervon nur erwähnt, daß das flotte, von zwei Greifen gehaltene Stadtwappen im Hauptportal des Erdgeschosses der Bildhauer Christoph Murmann formte und Wolfgang Neidhard goß, der auch den Guß anderer Erzarbeiten besorgte, wie der von Ulrich Fischer modellierten Büsten römischer Kaiser im Flöz.

Der eigentliche Dekorateur der Innenräume des Rathauses, dessen Verdienst um deren hübsche Wirkung nicht gering anzuschlagen ist, scheint der Maler Matthias Kager gewesen zu sein, der wahrscheinlich auch die Vorlagen zeichnete, nach denen laut Urkunde die Handwerker arbeiteten. Nur ausnahmsweise hören wir bei Adam Vogt aus Landsberg, daß er die beiden Öfen der östlichen Fürstenzimmer nach eigenen Entwürfen ausführte.

Kagers Hauptwerk ist der goldene Saal, den er auch ausmalte, wozu ihm der Jesuit Raderus aus München gelehrte Anhaltspunkte zu den figürlichen Bildern der Decke und den Kaiserporträts gab, die durch Skizzen Peter Candids übermittelt wurden, ebenso wie zu Rottenhammers Bild im goldenen Saal. Im einzelnen wird man an dem goldenen Saal, zumal an den figürlichen Darstellungen, allerlei auszusetzen finden, ebenso an dem oft recht kleinlichen plastischen Ornament, im ganzen aber erreicht der Künstler sein Ziel einer reichen, prunkenden Totalwirkung. Die Vorzüge, wie die Gefahr des Überwiegens der dekorativen Kunst, die ja im 17. und 18. Jahrhundert immer mehr die Herrschaft gewinnt, lassen sich hier schon sehr deutlich erkennen.

Zu dem glänzenden Saal stehen in gutem Gegensatz die einfacheren getäfelten

Fürstenzimmer mit den reichen Öfen (Abb. 95). Bei den Täfelungen und Türen dieser Zimmer ist mir wegen des Charakters der Architektur und des Ornamentes ein entscheidender Einfluß des großzügigen, energischen Holl sehr wahrscheinlich.

1625—1631 baute Holl das Heilige Geistspital. Der Bau schritt wegen der schlechten Zeiten langsamer voran und Holl konnte ihn nicht ganz zu Ende führen, weil der überzeugungstreue Protestant am 20. Januar 1631 seines Amtes enthoben wurde. 1632 bezogen dreihundert Pfründner die Anstalt. Auch dieser Bau ist trotz des Verzichtes auf jeden reicheren Schmuck, den hier wohl auch die Not der Zeit gebot, ein höchst schätzenswertes Kunstwerk, das auch den praktischen Anforderungen, die man an dasselbe stellen mußte, vollauf gerecht wurde. Großartig ist die Anlage zumal der stattlichen gewölbten Halle des Erdgeschosses und man muß staunen, daß die Stadt in jenen schweren Zeiten noch ein so imposantes Denkmal wohltätigen Gemeinsinnes ausführen konnte. Der Hof (bei A Nr. 309) mit der stattlichen Pfeilerarkade ist von so einfach großartiger Wirkung, wie sie die deutsche Baukunst nur selten erreicht.

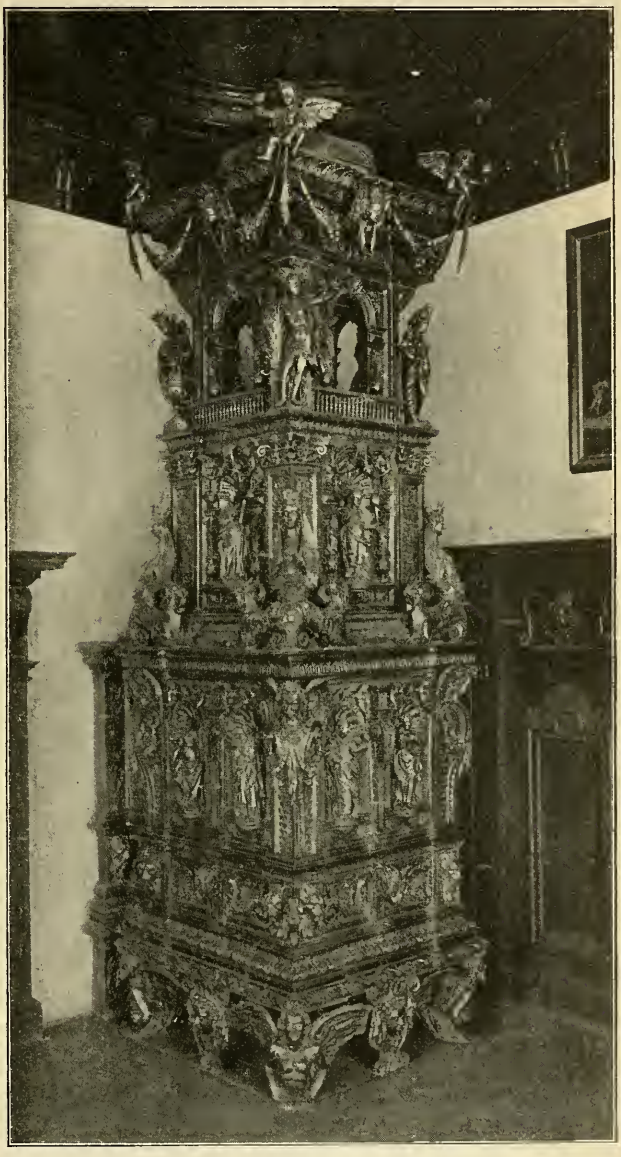

Abb. 95. Aus den Fürstenzimmern des Rathauses.

Die letzten Lebensjahre des trefflichen Baumeisters waren trübe. Die schweren Schläge des dreißigjährigen Krieges gönnten auch dem stillen, fleißigen Manne, der nur seinen Mitmenschen zur Freude wirkte, nicht den friedlichen Lebensabend, den er so sehr verdient hatte, er starb am 6. Januar 1646.

Als sich Holl in Augsburg bildete und als er dort sein Bestes schuf, war die Stadt trotz aller Verluste noch wohlhabend, sie konnte ihm große Aufgaben stellen und die deutsche Kunst strebte damals, was des Meisters eigenstem Wesen so sehr entgegen kam, nach dem Großen und Monumentalen. Der Mann steht in seiner Zeit — andererseits aber drückt er als bedeutende Persönlichkeit ihr seinen Stempel auf, so machte Holl Augsburg zu seiner Stadt. Es war dies aber nur möglich, weil Holl, was die deutsche Kunst damals und im folgenden Jahrhundert nur selten besaß, ein scharf ausgesprochener und zielbewußter Charakter war, dadurch rasch über das Tasten seiner Vorgänger wie der meisten seiner Zeitgenossen hinauskam, auch von der italienischen Kunst nicht überwältigt und zum flachen Nachahmer herabgedrückt wurde, sondern das an ihr Gelernte selbständig verarbeitete, dadurch bestimmte in der Tat er in erster Linie Augsburgs Physiognomie und zwar bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die meisten und bedeutendsten Tore und Türme der Stadtmauer hatte Holl um- oder neugebaut, über die Häuser aber ragte der zierliche Turm von St. Anna (Abb. 24), dessen beide oberste Stockwerke er 1602 aufsetzte, und das großartige Rathaus, der letzte, aber auch der glänzendste monumentale Ausdruck der Augsburger Pracht und der Macht der alten Reichsstadt. In Augsburgs Straßen aber erinnert heute noch viel an den tüchtigen Meister, nicht nur seine eigenen Werke, sondern auch der Schmuck manches Bürgerhauses, der zeigt, wie der Meister in seiner Zeit stand, aber auch wie andere an seiner Kunst lernten und durch ihn der Kunstsinn der Stadt gehoben wurde.

Hierfür bezeichnend sind z. B. drei Häuser des frühen 17. Jahrhunderts in der Jakoberstraße, die in ihrem lustigen Wechsel schmaler, steiler Giebelhäuser und solcher, deren Langseite der Straße zugekehrt ist, noch ein prächtiges Bild von Alt-Augsburg bietet. Das erste dieser Häuser (H Nr. 33) richtet die Langseite nach der Straße, das Peutingersche Wappen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt, daß es ein älteres Haus, das aber 1606 seinen Hauptschmuck, einen etwas reicher dekorierten Erker, erhielt, der die Anregung Hollscher Kunst erkennen läßt. Nicht weit davon steht ein schmales Haus (H Nr. 41) mit der Jahreszahl 1620 am Erker, es hat nach der Straße zu nur die Breite dreier Fenster, besitzt aber doch einen Erker in der Mitte und ist reich durch Halbsäulen und gegliederte Gesimse geschmückt, wie ähnlich das nur etwas einfachere gleich schmale Erkerhaus der Nachbarschaft (H Nr. 48).

Giebel und Erker des mittelalterlichen deutschen Hauses leben jetzt und noch im 18. Jahrhundert fort und Giebel schmücken nicht selten auch Häuser, die der Straße die Langseite zuwenden, man wollte eben den schlichten und doch so trauten Schmuck nicht entbehren. Wie charakteristisch aber erzählen diese Giebel vom Wechsel des Geschmackes im Laufe der Jahrhunderte (Abb. 96). Neben dem einfach glatten Giebel steht da und dort noch der gestufte des Mittelalters oder jener des 16. Jahrhunderts, bei dem diese Stufen kleine Voluten verbinden, wie auch am Westgiebel der Katharinenkirche, dann kommen die starken Voluten des 17. Jahrhunderts, die elegant geschwungenen Formen des Rokoko, bis zu dem charakteristisch steifen Giebel des Klassizismus Das alles kündet den Stolz auch des bescheidenen Bürgers auf

sein Haus, seine Freude an dessen Schmuck, und bietet zugleich ein reizvolles Stück Stilgeschichte.

Ebenso wird der Erker des mittelalterlichen Hauses beibehalten, bald rechteckig, bald, namentlich bei Eckhäusern (Abb. 97), aus dem Achteck konstruiert, wie etwa hinter dem Rathaus bei C Nr. 318 oder von 1623 am Schwalbeneck überrascht er selbst bei ganz schlichten Häusern zuweilen durch originelle Züge, gibt auch dem einfachen Haus einen trauten Schmuck und belebt anmutig das Straßenbild.

An die Fresken dieser Zeit, die einst Augsburgs Häuser schmückten, erinnern

Abb. 96. Aus der Maximilianstraße.

nur mehr die dürftigen Reste der flotten Wandgemälde, die Matthias Kager 1607 an das 1517 gebaute Weberhaus in der Maximilianstraße malte, dagegen weist auf diese für Augsburgs Kunst bedeutenden Tage noch manche Fassade und verschiedene Höfe durch ihre einfache aber charakteristische Architektur. Gerade dadurch tritt bei einem Gang durch die Stadt jene Zeit besonders lebendig vor uns, daß aus ihr nicht nur Monumentalbauten, sondern auch große und kleine Bürgerhäuser in allen alten Straßen und Gäßchen erhalten sind. Ein anziehendes Beispiel der Art bietet am Hunoldgraben (A Nr. 86) die hübsche Rückseite eines Hauses in der Wintergasse (A Nr. 12), die sich recht originell an dem steilen Berg aufbaut. Oben steht die Rückseite des stattlichen Giebelhauses, unten ein großer Pavillon,

zwischen beiden ein Verbindungsbau mit Altane, alles einfach aber klar gegliedert und gut in den Verhältnissen, etwas reicher sind nur die Rahmen der Fenster. Einige Bäume heben das Bild außerordentlich, das gegen Süden ein nettes Eckhaus (A Nr. 85) mit zwei Erkern und einem Giebel mit kleinen Voluten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts abschließt. Das ist so eines der intimen, künstlerisch wie historisch recht interessanten Architekturbilder, an denen man sich heute in Augsburg noch vielfach erfreuen kann.

Die neue Zeit hat manches Werk Holls und seiner Periode beseitigt, das neue Leben drängt die Zeugen des alten zurück, aber in anderer Weise tritt Holls Kunst wieder neu in den Vordergrund. Seit man sich auch beim Bauen der großen alten Traditionen bewußt zu werden anfängt, wirkt Holls Kunst, die diese doch in erster Linie bestimmt, wieder lebendig und anregend in die Gegenwart, wie vor allem das neue Polizeigebäude in der Maximilianstraße zeigt.

Abb. 97. Burggrafenturm am Fronhof.

Abb. 98. In St. Moritz.

11. Barock und Rokoko.

Von den Schlägen des dreißigjährigen Krieges, der Augsburgs Bevölkerung um mehr als die Hälfte verringerte, der seine politische Bedeutung beseitigte, seinen Handel vernichtete und seine Industrie schwer schädigte, sollte sich die Reichsstadt nicht mehr erholen und erst unter ganz anderen Verhältnissen blühte die Stadt im 19. Jahrhundert langsam wieder auf. Die Kunst hatte da natürlich einen schweren Stand. An monumentale Aufträge durch die Stadt war nicht mehr zu denken, die wichtigsten Neubauten des 18. Jahrhunderts sind die bischöfliche Residenz und die Kirche von St. Stephan, beides recht bescheidene Werke im Vergleich mit den Palastbauten anderer Residenzen weltlicher wie geistlicher Fürsten und den imposanten Klöstern, die gleichzeitig mit St. Stephan in Bayern und Schwaben entstanden. Die Leidensgeschichte der Stadt, die ja mit dem dreißigjährigen Krieg noch keineswegs zu Ende war, läßt den Rückgang der Kunst selbstverständlich erscheinen, staunen muß man nur, daß die Jahrhunderte alte Tradition doch noch eine erfreuliche Nachblüte zeitigte im Kunstgewerbe, im Kupferstich und in der dekorativen Malerei, zumal in Fresko. Den Augsburgern aber macht es alle Ehre, daß sie in und nach schwerer Zeit diese Blüte ermöglichten,

weil sie etwas hielten auf den Schmuck ihrer Häuser, und für die neue Ausstattung ihrer verwüsteten Gotteshäuser sorgten. Auch die Geschichte der Stadtakademie beweist, daß man den Wert der Kunst für das Gemeinwesen ahnte und sie durch dasselbe unterstützen wollte, leider läßt aber auch deren durchweg kümmerliches Dasein erkennen, daß die Kräfte, dies Ziel zu erreichen, nicht mehr vorhanden waren.

Die neue Ausstattung der Kirchen, in der im paritätischen Augsburg Katholiken und Protestanten miteinander wetteiferten, war ja vielfach durch die Verwüstungen des Krieges dringend geboten, häufig aber auch war sie nur ein Zugeständnis an den veränderten Geschmack, der sich seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts der letzten bedeutenden Blüte kirchlicher Kunst in Augsburg so wesentlich umgebildet hatte, daß man jenen Werken verständnislos gegenüberstand und sie durch ein neues modisches Gewand ehren zu müssen glaubte. Diese Umwandlung erstreckte sich daher fast auf sämtliche Kirchen; bei einigen, so vor allem beim Dom, wurde sie im 19. Jahrhundert wieder beseitigt, bei den meisten aber blieb sie glücklicherweise bestehen und bestimmt auch heute noch in erster Linie deren Eindruck.

1714—1715 wurde die gotische Pfeilerbasilika von St. Moritz umgebaut (Abb. 98). Der Architekt mußte zu viel von dem alten Bau beibehalten, um den Intentionen des Rokoko ganz gerecht werden zu können, aber in dessen Sinne ist die reichere Beleuchtung des Chores geschickt durchgeführt, eine schwache Arbeit sind zwar Steudlins Fresken, sehr fein dagegen die Stukkaturen des Matthias Lotter und Andreas Hainz von Imst.

Die Umwandlung von hl. Kreuz 1716—1719 (Abb. 43) war eine schwierige Sache für den Architekten Johann Jakob Herkommer, da die gotischen Pfeiler in Säulen verändert wurden; die Stukkaturen sind nicht bedeutend, ebenso die jetzt erneuerten Gemälde Johann Georg Bergmüllers von 1732.

Bergmüller malte mehrere Kirchen Augsburgs und der Diözese aus. Am 15. April 1688 zu Türkheim in Bayern geboren, hatte er bei Andreas Wolf in München gelernt. Zu München hatte Augsburgs Kunst ja schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts manche Beziehungen, und seit dem späteren 17. Jahrhundert, besonders jedoch im Rokoko, wurde es durch diese Nachbarstadt künstlerisch weit überflügelt. 1712 kam Bergmüller nach Augsburg, wurde daselbst 1713 Meister und 1730 Direktor der Stadtakademie. Bergmüllers Fresken in der Katharinenkirche sind nicht erhalten, unbedeutend sind die von ihm entworfenen Deckenbilder der Dominikanerkirche; auch jene der protestantischen Kirchen St. Anna (1748) und bei den Barfüßern lassen, wenn auch ganz tüchtig, doch keineswegs die eigenartige Bedeutung dieser Dekorationskunst voll zur Geltung kommen.

In der 1723—1724 restaurierten Barfüßerkirche mit Stukkaturen von Matthias Lotter haben Altar, Kanzel und Orgel bei reicher Vergoldung den braunen Ton des Holzes beibehalten, was eigenartig und nicht übel gegenüber den sonst lichten Effekten des Rokoko wirkt, sich in Augsburg übrigens wiederholt findet, wohl angeregt durch die Dekoration des goldenen Saales. Der einfache Säulenaltar ist eine Jugendarbeit des Kistlers und Bildhauers Johann Friedrich Rudolph, der 1692 geboren, 1754 starb. Ein etwas späteres Werk desselben

Meisters ist die Kanzel mit ihrem krausen Ornament, ein wahres Prachtstück üppigen Rokokos, sehr interessant im Vergleich mit der Barockkanzel von 1692 in St. Anna als Vorgängerin und jener in der evangelischen Kirche zum hl. Kreuz von Ignaz Wilhelm Vorhelst als Nachfolgerin, deren einfacheres, aber sehr schwungvolles Ornament schon die Ernüchterung in dem späten, eleganten Rokoko zeigt. Brillant, wenn auch in der architektonischen Lösung nicht sonderlich glücklich, ist die 1755—1756 durch Johann Andreas Stein hergestellte Orgel.

Abb. 99. In St. Stephan.

Die Barfüßerkirche besitzt eine stattliche Zahl von Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Altarbild des Abendmahles ist von Gottfried Eichler, der 1742 Akademiedirektor wurde und 1752 im Alter von achtzig Jahren starb. Auf der Empore hängt eine beachtenswerte Anbetung der Könige von 1650 mit einem aus M. S. R. zusammengesetzten Monogramm, eine große Hochzeit zu Kana und das umfangreiche, aber recht schwache jüngste Gericht des 1675 gestorbenen Schönfeld. Von Johann Heiß (1640—1704) sind im Chor: eine Verkündigung, Geburt, Taufe und Verklärung Christi, von dem 1706 verstorbenen Isaak Fisches: Ecce Homo, Kreuzigung und Auferstehung, sowie der zwölfjährige Christus im

Tempel von 1697. Zu eingehender Betrachtung locken diese und andere Gemälde gleicher Zeit der Barfüßer, wie der übrigen Kirchen zunächst weniger, weil sie lediglich dekorative Arbeiten sind, erfreulich ist jedoch das tüchtige Können, das häufig zumal in den Lichtwirkungen aus ihnen spricht und mancher Versuch selbständig zu gestalten; für die spezielle Geschichte der Augsburger Malerei, die sie bisher gar nicht beachtete, besitzen sie ein erhebliches Interesse.

1721 ließ Domherr Baron von Pollheim nördlich des Domes an Stelle einer Agneskapelle die Marienkirche durch Gabriel de Gabrielis aus Roveredo bauen. Gabrielis war fürstbischöflich eichstättischer Baumeister, der Rat von Augsburg aber wollte ihn 1735 als Generalbaudirektor berufen. Die Fresken der Kuppel der Marienkirche malte Bergmüller, der 1721 auch in Eichstätt einen Bau Gabrielis', die Kirche Notre Dame, mit Fresken schmückte.

1755—1757 wurde das Nonnenkloster und die Kirche von St. Stephan neu gebaut. Trotz der modernen Altarbilder ist die Kirche noch ein guter Vertreter echten Rokokos (Abb. 99). Wirkungsvoll ist die Anlage mit dem als Kuppelraum gestalteten Schiff, das kräftige, im Einfall wohl berechnete Licht läßt die glänzende, festfreudige Wirkung, zu der vor allem auch das reiche, äußerst feine und mannigfaltige Ornament beiträgt, trefflich zur Geltung kommen. Das große Gitter gegen Westen und die Apostelleuchter sind Prachtstücke der Kunstschlosserei. Von der hohen Fertigkeit der Augsburger Schlosser des 18. Jahrhunderts sind noch manche glänzende Werke erhalten, wie das Prunkgitter von 1712 in St. Ulrich, das stattliche in hl. Kreuz, das Michael Hoch 1741—1743 mit seinem Gesellen G. Rummel schmiedete (Abb. 100), oder das reiche Gitter von 1760 vor dem Altar der Barfüßerkirche. Tüchtige Schnitzwerke sind in St. Stephan die Kirchenbänke und die Beichtstühle. Die erneuerten Deckengemälde der Schlacht auf dem Lechfelde und des Martyriums des hl. Stephanus sind bezeichnet: Riepp 1756. Sehr fein sind die Stukkaturen, sowohl das Ornament als die Figuren, besonders aber die anmutigen Putten auf den Gesimsen. Die Altäre zeichnen sich durch reiche und gute Plastik aus, an ihren Rahmen sind ein paarmal sehr kokett bewegte Karyatiden angebracht, neben den Gemälden stehen die Figuren von Heiligen und in dem oberen Aufbau des Altares treiben Engel ein heiteres Spiel, sehr originell sind zwei Seitenaltäre in Nischen, die schlanke Rahmen mit netten Kinderengeln umfassen.

1765 wurde der Kongregationssaal der Jesuiten gebaut und von Matthäus Günther mit Deckenbildern geschmückt. Obgleich also nur acht Jahre jünger als St. Stephan, zeigt er doch bereits eine wesentlich andere Phase des Rokoko. Das Hauptbild der Decke stellt durch Jesaias Weissagung an König Ahab von der Geburt Immanuels eine Glorifikation der Maria dar, die von Engeln umgeben zur Dreifaltigkeit emporschwebt. Es ist ein echtes Bravourstück des Rokoko, pikant in den Lichtkontrasten, brillant in der Steigerung zum hellsten Licht im Himmel. Günther löst, wie es von einem so routinierten Rokokokünstler nicht anders zu erwarten ist, seine Aufgabe mit viel Geschick, aber schon die Ungunst des langen, für ein solches Deckenbild viel zu niedrigen Saales hindert, daß das Werk an Wirkung des Meisters besten Arbeiten gleichkommt. Günther bestimmte wohl

auch wesentlich die hübschen Stukkaturen, welche jedenfalls die ihm befreundeten Meister ausführten, mit denen er viel arbeitete und die aus Wessobrunn und Umgegend stammten, gleich ihm, der 1705 in Peisenberg geboren wurde. Charakteristisch für das späte Rokoko ist das Maßvolle dieser Dekoration; die Figuren, die sich einst so flott in diesen Stukkaturen tummelten, beschränken sich auf einige unbedeutende Putten, das üppige Muschelwerk ist verschwunden, man beginnt vor allem, was auch im Deckenbild fühlbar wird, nach Einfachheit zu streben, elegant und leicht soll die Dekoration sein, einfach aber gewandt in der Führung der Linien. Schritt für Schritt nähert man sich den Idealen des

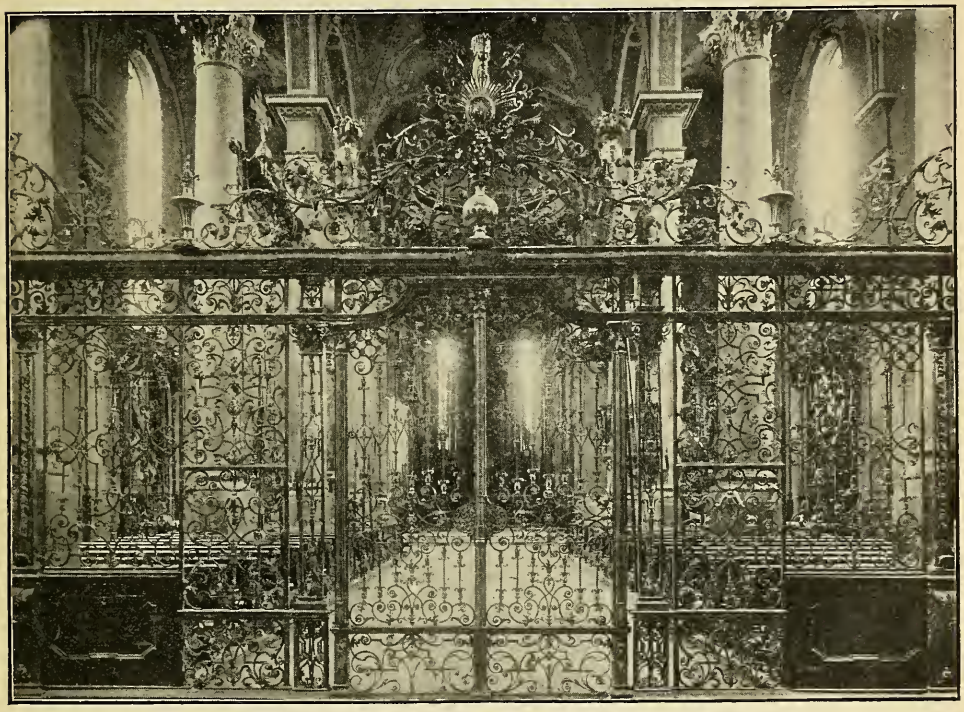

Abb. 100. Gitter in hl. Kreuz, 1741—1743.

Klassizismus, aber die feinen Pikanterien, vor allem das phantasievolle Spiel des Ornamentes zeigen, daß wir noch ein echtes Werk des Rokoko haben. Günther ist ein trefflicher und höchst charakteristischer Vertreter des Rokoko, vor allem auch darin, wie er dessen Wandlung geschickt folgt, weshalb ein eingehenderes Studium seiner Fresken, die man aber nie von der Gesamtdekoration trennen darf, höchst interessant für die Geschichte des Rokoko ist.

Das Ausleben des Rokoko zeigt Hubers Deckenbild der katholischen Friedhofkapelle. Diese Kirche von 1604 wurde 1775 umgebaut, erhielt dabei etwas magere Stukkaturen und J. A. Hubers großes Deckenfresko der Auferstehung und der Fürbitte Mariä und der Heiligen. Huber ist ein achtenswerter Künstler und die Tradition des Rokoko, die ihn trotz unverkennbar akademischer Neigungen doch

noch in erster Linie beherrscht, sichert seiner Arbeit auch eine leidliche erste Wirkung, aber es fehlt ihr die Frische des Rokoko, es macht sich bereits eine starke Ernüchterung geltend.

Im 18. Jahrhundert prangte Augsburg noch fröhlich im Schmuck alter, bis auf den Beginn des 16. Jahrhunderts zurückgehender Fresken, und zahlreiche neue wurden damals an seine Häuser gemalt, was jedem verkündete, daß sich die Stadt noch als ein wichtiger Platz der deutschen Malerei behauptete. Mit der Stadtakademie suchte man für das Kunstleben auch einen fördernden Mittelpunkt zu schaffen, sie wurde 1710 zur öffentlichen Schule erklärt, während ihre Wurzeln auf jenen Aufschwung der Augsburger Malerei zu Ende des 17. Jahrhunderts zurückgehen, dessen wir bei der Barfüßerkirche gedachten.

Die Leitung der Akademie, die als Schule zeitweise ganz Tüchtiges leistete, lag in den Händen bewährter Künstler, wie unter den katholischen Vorständen der Anstalt Bergmüller, Günther und Huber zu nennen sind. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts versuchte Paul von Stetten durch die Akademie auch eine ernstliche Förderung der Kunst, aber Augsburg war nicht mehr der Platz für ein bedeutendes Kunstleben, besitzt es doch schon von den eben genannten Meistern nur wenige Proben ihrer Kunst, der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit lag außerhalb der Stadt, nicht in ihr, wo sie nur selten kleinere Aufträge erhalten konnten. Die Akademie ist ein Ausklang des durch die große Vergangenheit der alten Reichsstadt begründeten Selbstvertrauens, dessen schönste Frucht die wertvollen Bücher der Stetten über Augsburgs Geschichte sind.

Zur Wahrung der Parität hatte die Akademie neben dem katholischen einen evangelischen Direktor. Diese zweifache Besetzung ist nicht nur für die Augsburger Parität charakteristisch, sondern auch für die zwei Richtungen der zeichnenden Künste, in denen Augsburg im 18. Jahrhundert Tüchtiges leistete. Die katholischen Direktoren malen vor allem Kirchenfresken, zuweilen wie Bergmüller in St. Anna und bei den Barfüßern auch in protestantische Kirchen. Die protestantischen Vorstände der Anstalt dagegen, wie G. Ph. Rugendas, G. Eichler, Joh. E. Riedinger und Joh. E. Nilson haben, wenn sie auch zuweilen große dekorative Kirchenbilder schufen, sich ihren Namen hauptsächlich durch ihre Kupferstiche und Schwarzkunstblätter gemacht. So bescheiden diese Künste erscheinen, besitzen sie doch gerade für Deutschland eine erhebliche Bedeutung und fanden von Augsburg aus durch den Kunsthandel weiteste Verbreitung. Unter der außerordentlich großen Zahl der Augsburger Kunstblätter des 17. und 18. Jahrhunderts ist natürlich viel Handwerkliches, auch manches Zeugnis des Schwulstes und der Unnatur dieser Zeit, die sich trotz ihrer mannigfachen Vorzüge nicht leugnen lassen. Unter diesen Blättern findet sich aber auch viel Interessantes, vor allem zahlreiche feine Porträts und besonders die besten Wald- und Wildbilder Joh. E. Riedingers, die heute noch den hübschen Schmuck mancher gemütlichen Stube bilden und davon zeugen, daß damals in Augsburg noch Sinn für eine feine Kunst im Hause lebte und eine gesunde Freude an der schönen Natur.

Augsburgs einziger profaner Monumentalbau des 18. Jahrhunderts, die 1743 unter Prinz Franz Joseph von Darmstadt erbaute Residenz, ist nicht sonderlich

bedeutend, dagegen entfaltete sich damals die Kunst reich an den Bürgerhäusern, selbst an solchen, deren Besitzer nur über bescheidene Mittel verfügten, gerade damit aber hielt sie auch Einzug in allen Straßen und Gäßchen und trotzdem so manches im Lauf der Zeit verloren ging, dankt auch das heutige Augsburg jenem

Abb. 101. Türe von 1764 in der Maximilianstraße.

Kunstsinn seiner Bürger des 18. Jahrhunderts noch eine Fülle kleiner aber feiner Schönheiten.

Von den einst so zahlreichen, charakteristischen Hausfresken ist besonders wegen mannigfacher Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast nichts mehr erhalten, nur einige spärliche Reste erinnern noch wehmütig an diesen berühmten und einzigen Schmuck der Stadt. Am besten erhalten sind die Gemälde an dem Haus der Kapuzinergasse (B 143), keine hervorragenden Kunstwerke, aber

um so bezeichnender für die Absichten solch anspruchsloser Dekoration. Man wollte dem Hause einen heiteren Schmuck geben, durch den es sich in dem bunten Gesamtbilde der Straße auszeichnen soll und das erreicht trefflich die flott gemalte Architektur, zwischen der Kinder spielen und Heiligenbilder aufgehängt sind; ein feierliches Kunstwerk, eine streng entwickelte Architektur zu geben, die manche hier suchten, lag weder in der Absicht des Künstlers noch des Bestellers. In der reichen durch Putten und Büsten belebten Scheinarchitektur des Hauses von 1760 (C 253) an dem malerischen Platze vor der Metzig zeigt sich Johann Baptist

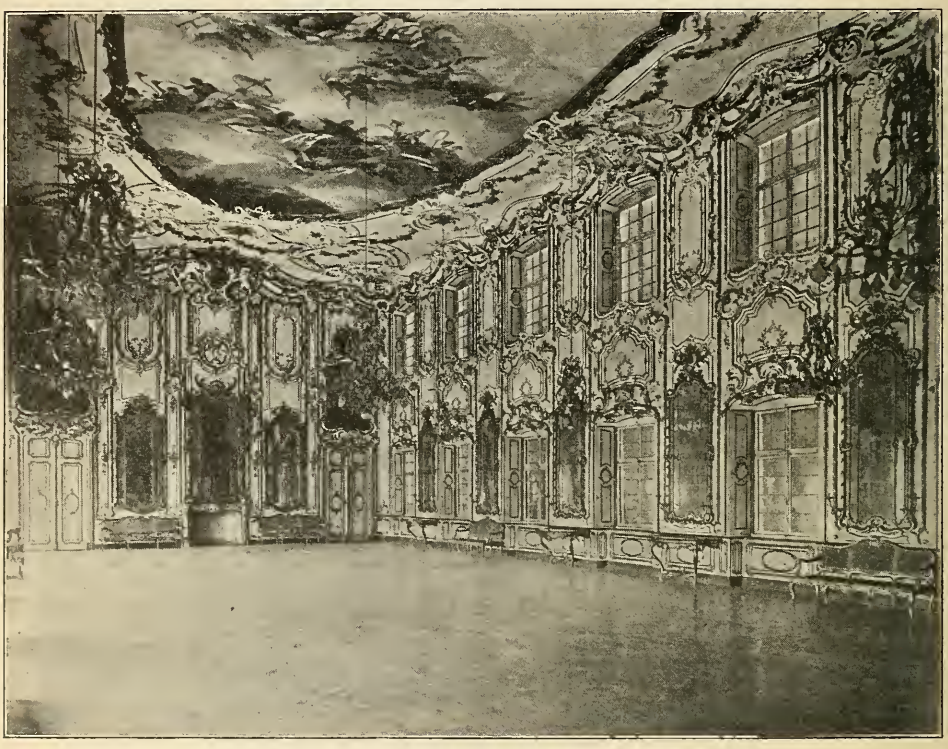

Abb. 102. Saal im Palais des Freiherrn von Schäzler, 1765.

Bergmüller recht als Bravourmaler des Rokoko, während Hubers grau in grau gemalte Medaillons mit Kindern und Büsten am Eckhaus von Karolinenstraße und Obstmarkt (D 68—69) ein Fortleben dieser liebenswürdigen Dekoration im Rokoko zeigen.

Besser als die bemalten erhielten sich natürlich die rein architektonischen Fassaden. Eine Reihe stattlicher Häuser wurden damals in der Maximilianstraße gebaut und bilden noch deren Hauptzierde. Das Haus (B 37) mit breitem, von Karyatiden gestütztem Erker und großem, durch Voluten geschmückten Giebel besitzt noch wesentlich barocken Charakter. Das Glanzstück dieser Zeit in der Maximilianstraße ist die reiche, jedoch wenig organische Fassade des in neuerer Zeit durch Veränderung des Erdgeschosses leider sehr entstellten Hotels zu den drei Mohren (Abb. 103, vor

den modernen Veränderungen), das 1722 der Münchener Baumeister Gunezrhainer für den Gastwirt Andras Wahl baute. Elegante Rokokohäuser sind auch B 66 und 40, letzteres mit reichem Portal und großen Masken über den Fenstern des Erdgeschosses. Einfach aber geschmackvoll ist die Fassade des Hauses A Nr. 19, deren hübsch geschnitzte Tür von 1764 Embleme des Handels schmücken (Abb. 101).

Der kurbayrische Hofbaumeister Lespilliez baute zwischen 1765 und 1770 für den Bankier Liebert das Palais (B 16), das heute dem Freiherrn von Schäzler gehört. Die Fassade dieses gediegenen Hauses zeigt die maßvolle Behandlung der Spätzeit des Rokoko, in dem großen Saal desselben entfaltet sich aber eine Pracht, wie wohl kaum in einem zweiten deutschen Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts (Abb. 102). Das große, wohlerhaltene Deckenbild dieses Saales mit der Vereinigung der Erdteile durch den Handel malte der in Rom geborene Gregor Guglielmi, des Saales schönste Zier aber das mannigfaltige, reiche, entzückend feine und zarte Ornament, durch das er in Wahrheit zu einer Perle des Rokoko wird, führte der Augsburger Placidus Verhelst in Holz aus, der Sohn des aus den Niederlanden eingewanderten Egidius Verhelst.

Auch außerhalb der Maximilianstraße finden sich vielfach Belege reger Tätigkeit der bürgerlichen Baukunst des 18. Jahrhundert, besonders der zweiten Hälfte, allerdings sind es meist nicht hervorragende Kunstwerke, aber manche Fassade, manches Portal, zahlreiche dekorative Details erfreuen bei jedem Gang durch die Straßen als Zeugen des Kunstsinnes der wohlhabenden Bürger und bieten Gelegenheit zu Studien über die gerade in der bürgerlichen Baukunst oft recht erfreuliche Periode des Rokoko. Ich erinnere an das Haus mit gutem Rokokoportal am St. Annaplatz (B 258) aus der Zeit um 1760 mit hübscher Einfahrt und schönem Treppenhaus, die Medaillons mit Köpfen schmücken oder an die ornamentalen Stukkaturen über Türen und Fenstern des Hauses D 281 der Philippine Welserstraße, an das zwar etwas nüchterne, aber doch wirkungsvolle Stettenhaus B 169. Besonders anziehend zumal durch den Kontrast zu seiner bescheidenen Umgebung wirkt am vorderen Lech das Haus (A 485) mit weit vorspringendem Flügelbau, stattlichem Erker und einfachen Stukkaturen.

Allenthalben erzählen so Augsburgs Straßen, Gassen und Gäßchen von der Geschichte der alten Bischofs- und Reichsstadt, von ihrem tüchtigen Gewerbe, ihrem blühenden Handel, von ihrer Kunst und dem Kunstsinn ihrer Bürger. Bei einem Gang durch die Stadt lassen deren Denkmale mehr denn neunhundert Jahre ihrer Geschichte lebendig an uns vorüberziehen, denn auch an die Zeit, wo sich Augsburg langsam wieder emporarbeitete, erinnern manche oft recht ansprechende Häuser der Periode des Klassizismus, da und dort wird uns auch die Romantik ins Gedächtnis gerufen, die zuerst den hohen Wert deutscher Kunst vergangener Zeiten ahnte und dadurch wieder Verständnis gewann für die Poesie unserer Städte. In der jetzt aufblühenden Stadt aber drängt sich immer mächtiger das Neue zwischen das Alte und eine große Neustadt, in der seit den Tagen schweren Leides im dreißig-

jährigen Krieg zuerst wieder Monumentalbauten entstanden, lagert sich vor Alt-Augsburg. Neues Leben umgibt und durchdringt die alte Stadt, es zeugt von ihrem erfreulichen wirtschaftlichen Aufschwung, beginnt auch zu berichten vom erwachenden Verständnis für Augsburgs bedeutende künstlerische Vergangenheit. Möge es sich frisch weiter entwickeln, dann wird man auch das Alte ehren und möglichst zu erhalten suchen, in dem doch vor allem der künstlerische Reiz der Stadt ruht; das berichtet von ihrer großen Vergangenheit, von ihrem bedeutenden Anteil an der Entwickelung deutschen Lebens, vor allem auch der deutschen Kunst.

Abb. 103. Gasthof zu den drei Mohren, 1722.

Register

St. Anna.
Architektur 19. 32. 134.
Barock- und Rokokoausstattung 33. 139.
Plastik 41. 72. 113.
Goldschmiedkapelle:
Architektur 32.
Wandgemälde 49 ff.
Fuggerkapelle:
Architektur 32. 63.
Plastik 80 ff.
Gemälde 102.
Hl. Grabkapelle 33.
Kreuzgang bei St. Anna:
Architektur und Plastik 34 f.
Barfüßerkirche.
Architektur 31.
Chorgestühl 31.
Barock- und Rokokoausstattung 138 ff.
Kunstgewerbe 140.
Plastik 41. 124.
Barfüßertorbrücke.
Architektur 128.
Befestigungen 22 ff. 104. 134.
Bibliothek.
Miniaturen 54 ff.
Brunnen 118 ff.
Diözesanmuseum.
Romanisches Kunstgewerbe 8 f.
Gotischer Leuchter 40.
Gemälde 53. 102.
Plastik 72. 81. 83.
Gotische Schmuckkästchen 82.
Kunstgewerbe 83. 145 f.
Dom.
Architektur 1 ff. 10 ff. 27 ff.
Chorgestühl 28. 81.
Glasgemälde 4. 53.
Bronzetüren 5.
Bischofsstuhl 8.
Ciborienaltar 8.
Gotischer Kronleuchter 28 f.
Bronzealtar von 1447 40 f.
Grabmonumente 13. 41 f. 43. 74 ff.
Domportale 13 ff.
Holzplastik 81.
Porphyraltar 114.
Gemälde Holbeins d. älteren 85 ff.
Gemälde Ambergers 111.
Kunstgewerbe 120.
Kapelle St. Andreas und Hilaria:
Architektur 10.
Marienkapelle 140.
Plastik 17.
Domkreuzgang:
Architektur 7. 29 f.
Grabplastik 17 ff. 41. 43 ff. 71 f. 73 f. 77. 113.
Dominikanerkirche.
Architektur 62 f.
Rokokodekoration 138.
Kreuzgang 63.
Friedhofkapelle, katholische 141.
Galerie 85.
Architektur des Katharinenklosters und der Kirche 64 f. 69.
Gemälde, Mitte des 15. Jahrh. 54.
— von 1477 54.
Hans Holbein der ältere 87 ff.
Hans Burgkmaier 94 ff.
Ulrich Apt 100 f.
Hl. Geistspital 133.
St. Georg.
Architektur 7. 60 f.
Plastik 43. 72. 80.

St. Jakob.
Architektur 20.
Gemälde 52 f. 102.
Jakobsstift 70.
Kongregationssaal der Jesuiten 140 f.
Hl. Kreuz.
Architektur 61 f.
Rokokoausstattung 138. 140.
Sakristei:
Vortragskreuz 82.
Kruzifixfuß 9.
Reliquiarium 9. 83.
Evangelische Kirche zu hl. Kreuz:
Kanzel 139.
Leonhardskapelle.
Architektur 20.
Maria-Sternkirche.
Architektur 70. 124.
Maximiliansmuseum 106 f.
Gemälde 54 f. 112.
Plastik 17. 79.
St. Moritz.
Architektur 20.
Rokokoausstattung 138.
Grabplastik 42 f. 73.
Perlachturm 6. 131.
St. Peter.
Architektur 6.
Wandgemälde 48 f.
Holzplastik 81.
Rathaus.
Architektur 21. 26 f. 128 ff.
Residenz 142.
Sebastianskapelle des Franziskanerklosters.
Altar 124.
St. Stephan 140.
St. Ulrich.
Architektur 20. 36 ff. 60.
Plastik 72. 79 f. 113 f.
Kanzel und Altäre 122 ff.
Kunstgewerbe 115 f.
Gitter von 1712 140.
Sakristei:
Glasgemälde 53.
Romanische Kleinkunst 9.
Kunstgewerbe 83.
Schneckenkapelle:
Altar von 1570 114 f.
Wohnhäuser.
15. Jahrhundert 66.
Anfang des 16. Jahrhunderts 66.
Weiterer Verlauf d. 16. Jahrhunderts 106.
17. Jahrhundert 124. 127. 134. 135 f.
18. Jahrhundert 143 ff.
Zeughaus.
Architektur 127.
Plastik 124.
Zunfthäuser.
Weber 21. 27. 52. 69. 135.
Bäcker 21. 126.
Metzger 21. 128.

BOUND BY
HNM

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00628 9052